

محمد العياشي

الإيقاع الشعري

في
غناء أمر كل يوم

1987

حقوق الطبع محفوظة

المطبعة العصرية - تونس

الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم

واقول أباعد بصلي على | روح حي $\frac{4}{8}$
ج - ويستغرق وقتا واحدا إذا وقع في موضع المقصور الثاني من نواة الخفة
(ن ن) أو (ع ع) كما في (لا) في (ولا حنوا) في أغنية (ظلموني النبّاس)
من الخنب

ولا حنوا على أضعف ضلنا يا $\frac{4}{8}$
د - ويستغرق وقتا ونصفا في تسهيل الإهتضام والتوليد
- عندما يكون هاضما كما في (ني) في (ني حلاو) في أغنية (ألف ليلة وليلة)
من الخنب

تقدمة

ما زال الأستاذ محمد العياشي ماضيا في سعيه الدؤوب يقفوأثر الظاهرة الإيقاعية في تراثنا الشعري بمختلف فروع وألوانه، وبعد أن أقام صرح نظريته الإيقاعية الشامخ على أنقاض بنيان علم العروض الذي عرّى شروحه فتهاوى من غير ما عاضم إذ دكّه البرهان العلمي وخذلته المادة الشعرية التي كان ادّعى لنفسه حقّ عيارها وفضل حفظها ولو أنّه ظلّ قائما في أذهان من أصروا على أن لا يروا غيره وأن لا يستظلّوا بغير ظلّه ولا يهتدوا بغير ظلمائه مستأنسين بما ألفوا مشفقين من مخاطرة الجديد ومخاطرته قلت بعد أن أقام المؤلف صرح نظريته على أنقاض العروض وثبت دَعَائِمَهُ راسخة في شِعْرنا الفصيح إذ جلا ما أبهم أو بدا لنا ولأسلافه ومعاصريه إبهامه - من مشكلات قديمه الإيقاعية وأبان عن إمكانيات تدبر تطوّر الظاهرة الإيقاعية في حديثه (1) هوذا يعمد في هذا الكتاب [الثالث] إلى دراسة إيقاع الشعر الغنائي العامي المصري من خلال أغاني أم كلثوم : وقد يسأل سائل عن الفائدة التي ترجى للمشتغل بإيقاع الشعر العربي من وراء دراسة الإيقاع في الأزجال الغنائية المصرية بل وربّما كان في موضوع الدراسة مدعاة للإستخفاف والواقع أنّه لا بأس على من أتى على وصف الظاهرة الإيقاعية في الشعر العربي القديم هي في كثير من الأحيان إيقاعات قديمة مركّبة وهي من انتاج التطوّر الحاصل في كل من الشكر الشعري واللغة التي بها قيل هذا الشعر ولا تقف الجدة عند حدّ هذا الإيقاع أو ذاك وإنما تتمثّل في أساليب تشكّل تلك الإيقاعات نفسها من زيادة (القيمة المزيّدة) وقلب وتركيب والتي تنبئ بإمكانية نشوء إيقاعات أخرى غير التي أحصيت، أمّا الفائدة الثالثة فهي إمكانية تتبّع صيرورة إيقاعات هذا الشعر، شعر الغناء المصري التي أثبت الإحصاء أن بعضها انقرض أو آثّل إلى الانقراض بينما البعض الآخر يذيع وينتشر وأنها في نزعها العامة تسير إلى تقلص عدتها وهو شاهد آخر على انحسار الثقافة العربية في العقود الأخيرة وتفارقها وحبذا لو تعدّدت مثل هذه الدراسات لتشمل معجم هذا الشعر وصوره البلاغية ونحوه والمقامات والتراكيب النغميّة التي منها تُقَدُّ الألحان حتّى نقف على حجم الخسارة

(1) انظر كِتَابَيْهِ السابقين : «نظرية إيقاع الشعر العربي و» الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي.

(2) رسالة (3) : 141 - 142. رسالة (4) : 141 - 142. رسالة (5) : 141 - 142.

(6) رسالة (7) : 141 - 142. رسالة (8) : 141 - 142. رسالة (9) : 141 - 142. رسالة (10) : 141 - 142.

الرموز الإصطلاحية

= الخفيف المقصور، و يساوي وقتا واحدا	٤
= الخفيف الممدود و يساوي وقتين	٢٤
= الثقيل المقصور و يساوي وقتا واحدا	٤
= الثقيل الممدود و يساوي وقتين	٢٤
= الهاضم والمهضوم و يساوي الأول وقتا ونصفا و يساوي الثاني نصف وقت	٤٤
= المولّد منه والمولّد و يساوي الأول وقتا ونصفا و يساوي الثاني نصف وقت	٤٤
= المقصور الساكت و يساوي وقتا واحدا	٢
= الممدود الساكت و يساوي وقتين	٢

والذمار الذين لحقا بالأغنية العربية كوجه من أوجه هويتنا الثقافية والحضارية المهددة بالطمس والدّوبان. ولا شك أنّ مثل ذلك المسح الإيقاعي التاريخي حرّى بأن يجري على الشعر العربي الفصيح وهو مبحث شيق ندعو المؤلف إليه رغم ضخامة حجم المادّة التي تُعَوِّقُ التّوصُّل بالبحث إلى نتائج موضوعيّة قاطعة. وهنا نعود للكتاب لنقول إنّ اقتصار المؤلف في محشه على الأرزجال التي غتّتها أم كلثوم ربّما فوت عليه فرصة اكتشاف مظاهر إيقاعيّة أخرى لا تبرزها المادّة المدروسة غير أنّ من مزايا هذه الأخيرة فضلا عن كونها تصلح لتكون غودجا مثالا للشعر الغنائي المصري باعتبار قيمة شعرائها ومكانة ملحنيها ومؤدّيها، من مزاياها كونها مادّة غزيرة تمتدّ على حقبة تاريخية تربو عن نصف قرن وهو ما أتاح الجانب التاريخي من الدراسة و يصعب توفره في غيرها ثم إن أصحاب تلك الأشعار بالإضافة إلى كونهم من رواد الرّجل المصري الحديث وأساطينه هم في نفس الوقت كشّان رامي وبيرم التّونسي شعراء فصحي لهم مكانتهم المتميّزة كجسور يثّم من خلالها التّأثر والتلاقح بين فرعي الشعر العربي العامي والفصيح.

وبعد فإنّ قيمة هذا الكتاب من قيمة جميع أعمال الأستاذ العياشي الذي استنبط لإيقاع الشعر العربي نظرية أصيلة متماسكة أسّسها الواقع الشعري العربي قديمه وحديثه وسدّها حسبه الفنتي الفريد وحسبه برهانا على سلامة مذهبه تلك الوثيقة التي نشرتها مؤخرا مجلّة «فصول» المصريّة (3) التي يرجع عهدها إلى فجر هذا القرن (سنة 1900) والتي يقول فيها صاحبها قبل قرابة القرن من الزمن وفي غير هذه الرّبوع بعيدا عن خطب المستشرقين والمستشرقين في ديارهم (4) نفس مقاله العياشي (دون أن يكون للثاني أدنى سابق علم بمجرّد وجود الأول) عن الطابع الكمي لإيقاع الشعر العربي مستعينا بنفس المفاهيم من سماع وزمن وسكت مسترشدا بنفس المراجع مثل الفارابي وصفّي الدين البغدادي، وأما الرّبد فيذهب جفاء.

عمن صوّة

سوسة في 29 مارس 1986

(2) انظر مثال التّيّاب.

(3) فصول : المجلّد السادس. العدد الثالث. أفريل - مايو - يونية 1986 (ركن) وثائق : الإيقاع في الشعر العربي. للأب خليل أده اليسوعي. ص. 109 - 131.

(4) المصدر السابق : انظر في نفس العدد مقال، ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكمّ والتّبر في الشعر العربي. ص. 191 - 205.

الإهداء

الى روح الشيخ زكريا أحمد

الذي :

تذوق الموسيقى العربية كما لم يتذوقها أحد...

وحافظ عليها كما لم يحافظ عليها أحد...

وثبت في وجه العواصف :

- شامخا كالطود يتيه على السحاب

- ساطعا كالبدرا لا يهره الشهاب

- زاخرا كالبحر لا يخدعه السراب

محمد العياشي

المقدمة

لا أريد أن أتبسّط في وصف المستوى الرفيع الذي بلغه فنّ الموسيقى والغناء في أرض الكنانة خاصة في النصف الأول من هذا القرن. ذلك أن لهذا الفنّ من قوّة الدلالة وفصاحة العبارة ما يستطيع أن ينطق به عن نفسه بما ينبغي عن كلّ وصف. يكفي لذلك أن نستعرض قائمة الفنانين من الشيخ سلامة حجازي الى بليغ حمدي مروراً بمحمّد عثمان وعبد الحمولي وسيد درويش وعبد الحّي حلمي وصالح عبد الحّي ورياض السنباطي ومحمّد عبد الوهاب وفريد الأطرش وكمال الطويل وكارم محمود وغيرهم كثير؛ قلت يكفي أن نستعرض هذه القائمة ونصوّر روعة ما أنتجوه على طول هذه الفترة من الزّواضع الفنيّة الخالدة سواء من حيث الكميّة أو من حيث الكيفيّة لنندرك روعة هذا الفنّ وقيّمته العجيبة وإن كان التقدير الصحيح يبدو عسيراً في هذا الميدان لأننا نخشى في كلّ مرة أن تكون للعاطفة يد في نوعيّة الأحكام الصّادرة. فهل ننظر أن يطالنا العلم بأجهزة تتولّى تحليل الآثار الفنيّة تحليلاً دقيقاً مجرداً من كلّ عاطفة ثمّ تصدر أحكامها فيها بالتجرّد المطلوب ! إذّاك تتبيّن قيمة هذا الفنّ وروعته بعيداً عن كلّ الإعتبارات السياسيّة والعنانيّة والعنصريّة وغيرها. وإذّاك نعرف منزلة هذا الفنّ ومكانه بالنسبة الى كلّ التراث العالمي من الغناء والموسيقى.

في سماء هذا الفنّ نجم كوكب امتاز بسموه وتميّز بإشراقه وترتّع على عرش الجمال فريد عصره وسلطان زمانه. هذا الكوكب هو كوكب الشرق السيّد أم كلثوم.

ولقد مضى ما يناهز العقد على فراغي من تأليف كتابي «نظريّة إيقاع الشعر العربي» الذي بسطت فيه قضيّة إيقاع الشعر الفصيح؛ وهو تراث جاهليّ قديم. وهو هو لازم اللّغة العربيّة من الجاهليّة الى اليوم وسأريها في مختلف أطوارها الأدبيّة والفنيّة فكان أحقّ بالعناية من أيّ شيء آخر. غير أنّي كنت عازماً - حال فراغي منه - أن أنفّر لدراسة الإيقاع الشعري في آدابنا الشعبيّة وفي أغانيّنا المعاصرة. ولكنّ شواغل شغلّتي وموانع قعدت بي عن طلب ما أريد أهمّها عدم توفّر المادّة الضروريّة للبحث. حتّى وقع بين يديّ كتاب بعنوان «حياة وأغاني كوكب الشرق أم كلثوم» من منشورات دار «مكتبة الحياة» ببيروت يتضمّن مجموعة أغانيها الكاملة. ولقد سررت

بهذا الحدث أيّما سرور لأنه صادف هوى في نفسي إذ كنت أعتقد أن فنّ أم كلثوم هو أحقّ الفنون الإيقاعيّة المعاصرة بالعناية والدّرس لأنه يمثّل القمّة قمّة الفنّ العربي المعاصر.

هذا ولعلّ عناصر الفنّ الغنائي العربي لم تكتمل قطّ اكتمالها في أغاني أم كلثوم. وأريد بعناصر الفنّ الغنائي الشعر واللحن والأداء بصفة خاصّة - فأما الأداء فأني أعتقد أن أم كلثوم لم تدع فيه من شأو إلا بلغته ولا غاية إلا أدركتها وهو أمر معروف مشهور لا يحتاج الى شرح أو تفصيل. وأما اللحن فإنّ أم كلثوم لم تكن بالتّي تعوزها المادّة الغنائيّة كي ترضى بأن تؤدّي أيّ شيء ولا بالتّي تعوزها قوّة الذّوق كي لا تحيد اختيار الأغاني التي تلزمها لغنائها؛ وهي الحرّية على شهرتها في ميدان الغناء والخيورة على مركزها في سماء الفنّ ككوكب لا ينبغي لأحد أن يناقسه إشراقاً أو يطاوله رفعة.

أضف الى ذلك أن أهمّ مزوّديها وهم رياض السنباطي وزكريّا أحمد ومحمّد القصبجي قد لازموا عقوداً طويلة من السنين وأفردوها باهتمامهم وعنايتهم ودرسوا جيّداً خصائصها الصّوتيّة وإمكاناتها الفنيّة حتى لقد كانت تلاحينهم لها تأتي على قدّ مقاسها بالضبط. وهو ما يوفر لها أكثر ما يمكن من حفظ التّجّاح. حتّى جاءت الفترة التي غتّت فيها لمحمّد عبد الوهاب وبليغ حمدي ومحمّد الموجي الى جانب رياض السنباطي. فلذا بهم يتسابقون الى أم كلثوم يتزاحون على بابها والمورد العذب كثير الزحام.

وأما نصوص الأغاني فقد نهلت أم كلثوم من موارد كثيرة متنوّعة: فغنت من الشعر القديم والحديث ومن الشعر العمودي والحرّ وغنت لكثيرين من شعراء مصر وغيرهم إلا أنّ اثنين من بينهم جميعاً استأثرا بإعجابها واحتكرا الأعم الأغلب من تراثها: أولهما أحمد رامي والثاني بيرم التونسي.

فأما أحمد رامي فتمتاز مساهمته بالكثرة والجودة في آن واحد. ولقد رافقها في كلّ أطوار حياتها الفنيّة حتّى لكأنما خلق لها وخلقت له إذ ألف لها ما يقارب مائة وخمسين أغنية. وهي نسبة ضخمة من مجموع تراثها. فكانت منزلته في فنّها ممتازة كمنزلة

رياض السنباطي بالنسبة الى اللحن. أليس هو الذي ألف لها : أنت الحب ورباعيات الخيام وغلبت أصالح و يالتي كان يشجيك أنيني وسهران لوحدي وجددت حبك لييه وقصة حبي وعودت عيني ودليلي احتار وهجرتك وفاكر لما كنت جنبي و ياظالمسي ورق الحبيب وغير ذلك كثيرا. وهي آثار رائعة جديدة أن تبوئ أحد رامي أسمى منزلة بين شعراء أم كلثوم.

وأما بيرم التونسي فتتميز مساهمته بالجودة دون الكثرة إذ لا نحصي له إلا ثلاثين أغنية تقريباً إلا أنه ينافس زميله في كبريات الأغاني لأنه هو ألف شمس الأصيل والحب كسده والقلب يمشق وأنا في انتظارك والآهات وأهل الهوى والأوله في الغرام والأمل وهو صحيح وهي آثار عظيمة تدل على عبقرية الشاعر وتنزله من فن أم كلثوم منزلة متميزة بعد أحمد رامي كمنزلة زكريا أحمد بعد رياض السنباطي بالنسبة بالي اللحن.

وفي العموم، فإن كل الأغاني التي ألّفت لأُم كلثوم تمتاز بنفس خاص تفوح منه رائحة الجلال والفخامة سواء كان من تأليف أحمد رامي وبيرم التونسي أو سواهما كمرسي جميل عزيز أو أحمد شفيق كامل أو عبدالوهاب محمد أو غيرهم.

فإذا اعتبرنا ما لشعر أغاني أم كلثوم من المستوى الأدبي الرفيع وما استطاع أن يحتويه من الألحان ويتضمنه من عجائب الفن ؛ واعتبرنا أنها غنت لكامل الحلعي الى عهد عبدالوهاب محمد مروراً بأمون الشناوي وكامل الشناوي ومرسي جميل عزيز الى جانب أحمد رامي وبيرم التونسي، فإننا نستنتج أن شعر أغانيها يغطي مساحة واسعة في شعر الغناء المصري تجعله جديراً بأن يتخذ مثالا صادقا لهذا الشعر يمكن أن يعتمد أكثر من أي شعر سواه في دراسة إيقاع الشعر في الأغنية المصرية المعاصرة.

فما هو مصدر هذا الإيقاع ؟ ما هي خصائصه ولوازمه ؟ ما هي المبادئ التي يقوم عليها ؟ الى أي عهد يرجع وضعه ؟ ما هي أطوار انبعائه وازدهاره ؟ ما هي المؤثرات العاملة فيه ؟ هل يستمد جذوره من الشعر العربي الفصيح ؟ هل تأثر بإيقاع الموسيقى العربية القديمة التي ترجع الى القرون الوسطى ؟ هل نجد فيه ظاهرة الميزان التي ظهرت أخيراً في الشعر العربي الفصيح ؟ ما هي وجوه الشبه وجوه الاختلاف بينه وبين إيقاع الشعر العربي التقليدي ؟

تلك كلها أسئلة تلمس الإجابة لتكون المعرفة بهذا الإيقاع كاملة والإحاطة به شاملة. وفي ما يخصني فإنني أقرب بالعجز عن الإجابة إلا ما تيسر وهو ما أستطيع أن أستمدّه من الإيقاع نفسه كخصائصه ولوازمه وجوه الشبه بينه وبين إيقاع الشعر العربي الفصيح وما أشبه ذلك. وأما ما عداه ممّا يتطرق بمصدره وأطوار انبعائه والمؤثرات العاملة فيه، فهي أمور تتطلب أبحاثاً طويلة ومراجع شتى لا تتوفر لي حيث أنا. فأحيل الأمر على الأساتذة والطلبة في الجامعات لتدارك النقص.

هذا ولئن حرصت كل الحرص على أن أقوم بهذا العمل فثقة متي بعظيم فائدته ورغبة متي خالصة في المساهمة بما يتيسر لي في خدمة المعرفة وبالله التوفيق

محمد الهياشي

الأساس الكمي في الإيقاع الشعري للأغنية المصرية المعاصرة

يقوم الإيقاع الشعري للأغنية المصرية - كإيقاع الشعر العربي الفصيح - على أساس الكمية. فتتساوى دوراته كلها مع بعضها في كميات الوزن والوقت تساويًا مطلقًا. وهو أمر واضح لا يحتاج إلى دليل و يكفي لإثبات ذلك ملاحظة النماذج الآتية عند تقطيعها.

كان قلبك فين وحنانك فين كان فين قلبك
أنا أنسى جفاك وعذابى معاك ما أنساك حبك

من أغنية (أنساك) لمأمون الشناوي. وتقطيعها :

كان قلبك فين | وحنانك فين | كان فين | قلبك
٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤

أنا أنسى جفاك وعذابى معاك ما أنساك حبك
٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤

وهي من إيقاع الخنب (٦٤ ٦٤). ومعلوم أن العنصرين الخفيفين (٦٤) الواقعين في منطقة الخفة يقبلان التحول إلى ممدود خفيف واحد (٦٤) بتسهيل الجمع أو إلى هاضم ومهضوم بتسهيل الإهتضام (٦٤) وهو ما يخول لنا أن نكتب :

$$(٦٤ ٦٤) = (٦٤ ٦٤) = (٦٤ ٦٤)$$

وقس على ذلك من نفس الإيقاع قول أحمد رامى من أغنية (سهران لوحدي)

كان عهد جميل حاسد وعزول والبال مشغول

كان عهد جميل | حاسد | وعزول والبال | مشغول
٤ ٤ ٤ ٤ ٤ ٤

وقول بريم التونسي من أغنية (هو صحيح)

إزاي يا ترى آه ده آلي جرى ما اعرفش أنا

وتقطيعه :

إزاي يا ترى آه ده آلي جرى ما اعرفش أنا

وقول مرسي جيل عز يز من أغنية (فات المعاد)

وكفايه بقي تعذيب وشقا

وتقطيعه

وكفايه بقي تعذيب وشقا

وقول عبدالوهاب محمد من أغنية (للصبر حدود)

ما تصبرنيش بوعود وكلام معسول وعهود
أنا ياما صبرت زمان على نار وعذاب وهوان

وتقطيعه :

ما تصبرنيش بوعود وكلام معسول وعهود

أنا ياما صبرت زمان على نار وعذاب وهوان

وهي كلها من الخيب. وقد تساوت فيه الدورات مع بعضها بما يفرض اعتبار الأساس الكمي فيها. وكل ما يبدو مغالفا لهذا المبدأ إنما هو مجرد وهم ناتج عن غموض بعض الظواهر الإيقاعية التي تأتي من قبل التسهيل (الزحاف) أو التلوين (العلقة). وإذن فلا بد من وراء ذلك من سر كوكشفناه لزال الغموض. وذلك كالذي في قول مأمون الشناوي من أغنية (ودارت الأيام).

وقابلته نسيت آلي خاصمت ونسيت الليل آلي سهرته

وتقطيعه :

وقابلته نسيت آلي خاصمت ونسيت الليل آلي سهرته

و يبدو فيه واضحا زيادة مقطع (خا) فائض عن حجم الدورة الثالثة وآخر (س) فائض عن حجم الدورة السابعة وهو ما يتخزم به التعادل الكمي بين الدورات الإيقاعية في هذا البيت وبالتالي يشكك في أن يكون إيقاعه قائما على أي أساس كمي.

والسرفي ما يبدو فيه من الخلل يمكن في أن مأمون الشناوي استعمل فيه تسهلا إن وجد مثله كثيرا في إيقاع شعر الأغاني المصرية المعاصرة بما يجعله مبدأ راسخا فيه رسوخ الجبال فإنه لا أثر له في علم العروض. وهو ما يخلق العرويين لأنهم يعتقدون أن علم العروض هو المرجع الأول والأخير لكل ما يتعلق بأمور الوزن والإيقاع. فإذا اتسوا له تفعيلات ثلاثة لم يظفروا بشيء مقبول عروضيا. إذ تفضي بهم المحاولة إلى النتيجة الآتية :

وقابلته نسيت آلي خاصمت ونسيت الليل آلي سهرته

وهي نتيجة غير مشجعة إذ تسفر عن اختلاط واضح في البيت تبرز فيه إلى جانب دورات الخيب ذات الأربعة عناصر دورتان من صنف (فعلون) تقتضي الواحدة منها خمسة عناصر وهو ما يتخزم به التعادل الكمي الذي يجب أن يكون ثابتا بين الدورات.

فإذا ذهبوا إلى تقطيع بيت آخر من صنفه كهذا الذي في أغنية (حيرت قلبي معاك) لأحمد رامي :

خاصمتك بيني وبين روحي وصالحتك وخاصمتك ثاني

قطعه على النحو التالي :

خاصمتك بيني وبين روحي وصالحتك وخاصمتك ثاني

وهو ما يدعو الى الحيرة والإبتاك إذ تختلط عليهم فيه دورات من الخبب ودورات من الرمل الذي يكون في الشعر الفصيح. وهو أمر يبعث على الفشل واليأس لأن اختلاط الخبب بأوقاته الأربعة والرمل بأوقاته الستة يمنع من أن يكون إيقاع هذا البيت قائما على أي أساس كمي أو كيفي.

والصواب هو أن هذا البيت كله من الخبب لا أثر للرمل فيه. وغاية ما في الأمر أنه لا يعالج بالبصر وأن مثله لا يعالج إلا بالسمع. فإنه عند ذلك وعند ذلك فقط يظهر على حقيقته خببا خالصا لا يخالطه شيء.

4/8 خاصمتك بيني وبين روحي | وصالحيتك ونخالصمتك | ثانني
والذي حصل هو أن الدورة السادسة تعرضت الى تسهيل مجهول عند العروضيين هو تسهيل التوليد par division الذي يعتمد فيه الى الثقل الممدود (م) الذي يستغرق وقتين فيقتطع منه عنصر خفيف مقصور (م) (م ← م))

ويخول للأول (المولّد منه) وقت ونصف، ويخول للثاني (المولّد) قدر نصف وقت. والجملة وقتان ويحصل كلّ هذا التصرف في حدود القيمة الكمية للعنصر الممدود وفي حدود القيمة الكمية للدورة الإيقاعية بحيث تبقى دائما متساوية مع عاقبة الدورات. وإذاك يرجع هذا العجز الى الخبب لينساق مع الصدر الذي سلم من تسهيل التوليد، في حركة إيقاعية واحدة. وإذا رجعنا الى بيت مأمون الشناوي وتحسنه مليّا وجدنا فيه دورتين قد تعرضتا لتسهيل التوليد إحداها في الصدر والأخرى في العجز ويكون ترقيمه على النحو التالي :

4/8 قابلته نسيات آلي خالصته | ونسيات الليل آلي سهرته
وهو التقطيع الذي يبرزه على حقيقته ويضمن جميع دوراته أن تكون متساوية مع بعضها كميّا وكيفيّا بما تقتضيه قوانين الإيقاع.

هذا وليست ظاهرة التوليد بالغريبة عن الشعر العربي ولكنها قديمة فيه كقدم الشعر الجاهلي إذ نجد في المثنى والمنسرح وظهرت مؤخرًا على نطاق أوسع في الشعر العربي المعاصر الفصيح حين يخضع الى مبدأ الميزان (أنظر الفصل الذي نشرناه في مجلة

الفكر عددي أكتوبر 1978 وفيفري 1979 - تحت عنوان : مولد الميزان في الشعر العربي). ويمكننا أن نستنتج من هذا أنه لما كان شعر الأغاني المصرية سابقا لشعر أدونيس وأشباهه فإنه ينبغي أن يكون شعر الأغاني هو الذي أثر في شعر الميزان حتى ظهرت فيه ظاهرة التوليد على نحو لم يكن معروفا في الشعر الفصيح.

تلك نماذج من الخبب عندما يتحقّق فيه التعادل الكمي بين الدورات الإيقاعية وعندما يبدو فيه التعادل الكمي متخزّما شرحت ظروفه وأوضاعه وبيت وجه الرأي فيه. وهذه نماذج من التوخت الوافر.

ما بين بعدك وشوقي إليك | وبين قربك وخوفي عليك
وهو من أغنية (دليلي احتار) لأحمد رامي. وهذا تقطيعه :
ما بين بعدك | وشوقي إليك | وبين قربك | وخوفي عليك
7 7 7 7

باعتبار الفارق الزمني الذي ينبغي أن يكون بين المقصور الممدود والذي هو بنسبة التضعيف كما كان الشأن مع الخبب. وهو تألف من سبعة أوقات. وتعرض مقصوراه المتلازمان لتسهيل الجمع على نحو ما يكون في الخبب. وقد تحقّق التعادل فيه بين جميع الدورات بما تقتضيه قوانين الإيقاع وقس عليه قول أحمد رامي من أغنية (أحبك وانت موش داري)

أغير واصبر ومين يصبر على الغيرة
واقول وانكر وأهل العشق في حيره

وهذا تقطيعه :
أغير واصبر | ومين يصبر | على الغيرة
7 7 7
واقول وانكر | وأهل العشق | في حيره
7 7 7

وقوله من أغنية (هجرتك)

هجرتك يـلـكـن أنسى هواك واودع قلبك القاسي

وهذا تقطيعه :

هـجـرـتـك | يـلـكـن | أنسى | هواك | واودع | قلبك | القاسي
7 7 7 7 7 7 7

وقول مأمون الشناوي في أغنية (بعيد عتك)

نسيت النوم وأحلامه نسيت لياليه وأيامه

وهذا تقطيعه :

نسيت | النوم | وأحلامه | نسيت | لياليه | وأيامه
7 7 7 7 7 7

ونلاحظ أن جميع هذه النماذج قد تعادلت فيها الدورات بما يفرض اعتبار الأساس الكمي في هذا الإيقاع الشعري على نحو ما يكون في الإيقاع الموسيقي.

ذلك المبدأ ثابت راسخ في الإيقاع الشعري للأغاني المصرية رسوخه في إيقاع الشعر العربي التقليدي وكل ما يبدو مغالفا له إنما هو مجرد وهم ناتج عن غموض بعض الظواهر الإيقاعية وامتناعها على البصر. وذلك كالذي في قول بيرم التونسي في أغنية (حلم) من إيقاع النواخت الوافر :

حبيب قلبي وافاني في معاده ونول بعدما ما طول بعاده

وهذا تقطيعه :

حبيب | قلبي | وافاني | في | معاده | ونول | بعدما | ما | طول | بعاده
7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

و يبدو فيه واضحا تختم التعادل بين الدورات الإيقاعية. وذلك لوجود دورتين ذواتي خمسة أوقات تتخللان الدورات الأخرى ذات السبعة أوقات والتي هي دورات النواخت الوافر. ونلاحظ نفس الشيء في أغنية عبد الفتاح مصطفى (أقول لك إيه عن الشوق)

أقول لك إيه عن الشوق يا حبيبي أقول لك إيه وبين غيرك داري بي

وتقطيعه :

أقول | لك | إيه | عن | الشوق | يا | حبيبي | أقول | لك | إيه | وبين | غيرك | داري | بي
7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

وإذا بنفسي الظاهرة تشكر في نفس المواضع أعني دورتي الختم (أو دورتي العروض والضرب). وإذن فليس هذا باختلال يعثري النواخت الوافر. وما هو إلا نوع من التفتين لتلويح الختم (القافية) على نحو ما يكون في الشعر الفصيح من إسكات العنصر الممدود الأخير من دورتي العروض والضرب

مفاعلتن | مفاعلتن | مفاعل إس | مفاعلتن | مفاعلتن | مفاعل إس
7 7 7 7 7 7

وهو ما لم يدركه الخليل عندما سمي (هـ هـ) سهاها (فعولن) مستهينا بأهمية التعادل الكمي الذي ينبغي أن يكون حاصلًا بين الدورات الإيقاعية. وأرباب الموسيقى أحق أن يدركوا هذه الحقيقة من العروضيين لأنهم هم يتحسسون الإيقاع بالسمع فيدركونه بجميع عناصره ما نطق منها وما كان ساكتا. واللطيف في الأمر أن هذا الخطأ لا يرتكب على مستوى الشعر والشعراء ولكن على مستوى العروض والعروضيين. فأما الشعراء فإنه لا تظهر سلامة إيقاعه إلا متى وقفنا على تفسير ظواهره واكتشاف دفاثن أسرارها. وأما الشعراء فإنهم إذا انشدوا قصائدهم في الواقع أنشدوها بكيفية تستجيب إلى مقتضيات الحركة الإيقاعية. فيلتزمون السكوت بعد (فعولن) أو (مفاعل) بالقدر الذي كان يستغرقه العنصر الممدود الساكت لو كان ناطقا.

ذلك مبدأ الإسكات وكيف يعالج به النواخت الوافر للتلوين. وهو ظاهرة إيقاعية مناقضة لظاهرة التوليد التي يعالج بها الخنثى للتسهيل. و يتعمل التناقض بينهما في أن التوليد إذا كان أشبه بالزيادة فإن الإسكات هو أشبه بالنقص. والزيادة والنقص كلاهما يتعارضان مع مبدأ الكمية الذي هو أسس من أسس الإيقاع الثابتة. وذلك هو الالتباس الخطير الذي أردنا رفعه في هذا الفصل لإثبات الأساس الكمي للإيقاع الشعري في الغناء المصري المعاصر.

العلاقة بين الحركة الإيقاعية والحركة اللفظية في شعر الغناء المصري

الحركة الإيقاعية

للحركة الإيقاعية كمّيات من الوزن والوقت.

كمّيات الوزن في الحركة الإيقاعية :

الوزن هو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثقل أو الخفة حين تثقل الحركة وحين تخف. وكمّياته صنفان : جزئية وجمالية.

1) الكمّيات الجزئية من الوزن :

هي كمّيات تخصّ العناصر الإيقاعية. وهي الأجزاء التي يتألف من مجموعها الإيقاع. وهي ثلاثة أصناف : خفيفة وثقيلة وساكنة لا وزن لها.

أ - العنصر الخفيف :

وهو ما يحدث انطباع الخفة، ويرمز إليه بالصورة الصوتية (تك)

ب - العنصر الثقيل :

وهو ما يحدث انطباع الثقل، ويرمز إليه بالصورة الصوتية (دم)

ج - العنصر الساكن :

وهو ما تسكت فيه الحركة ويستمر الوقت. وهو عنصر له وزنه وإن كان لا وزن له إذ يتخلّل العناصر لتعديل النسبة بين الثقل والخفة كما يمدّه الممدود ليمتدّ عن المقصور.

2) الكمّيات الجمالية من الوزن :

هي ما يحدثه الإيقاع بجملة عناصره من انطباع الثقل أو الخفة. ويختلف هذا الانطباع باختلاف العناصر الإيقاعية من حيث وزنها وتركيبها.

كمّيات الوقت في الحركة الإيقاعية :

هي القيم الزمنية التي تستغرقها العناصر الإيقاعية متى اعتبرناها جملة واحدة أو كلّ عنصر على حدة.

1) الكمّيات الجزئية من الوقت :

هي قيم زمنية تخصّ العناصر الإيقاعية. وهي المدد التي تستغرقها العناصر مستقلة عن بعضها متساوية فيها أو متفاوتة حسب نسب يدركها الحس ويقرّها الذوق.

أ - الزمن الأول -

هو المدة الزمنية الأصلية التي بالنظر إليها تكون نسب العناصر جميعاً. ذلك أن العناصر الإيقاعية ليست متساوية مع بعضها في الوقت بالضرورة. ولكونها متفاوتة بينها بنسبة النقص أو الزيادة أو غير ذلك حسب الخفة والسرعة. فتكون قيمة العنصر الإيقاعي مساوية لقيمة الزمن الأول أو بنسبة التضعيف أو بنسبة التثقل أو التربع أو غير ذلك. والزمن الأول عند الشرقيين هو ما يقابل ذات الشيلة عند الغربيين

2) الكمّيات الجمالية من الوقت :

هي جملة المدد التي تستغرقها العناصر المشتمل عليها الإيقاع. وهي قيمة ثابتة لا تحتل الزيادة ولا النقص. فهي تتعارض تماماً مع مبدأ العلة عند العروضيين حين يقولون بعلة الزيادة وعلة النقص. وهو خطأ فاحش لا يدرك خطورته إلا من مارس الإيقاع في الموسيقى. ويرمز إلى الكمّية الإيقاعية الجمالية بكسر يدلّ بسطه على عدد عناصر الإيقاع ويدلّ مقامه على قيمة الزمن الأول وتقابلها دائماً عندنا قيمة ذات الشيلة. فإذا كان الإيقاع ذا أربعة عناصر أو سبعة أو أربعة عشر تكون الكسور الدالة عليه $\frac{4}{8}$ أو $\frac{7}{8}$ أو $\frac{14}{8}$

تلك الكمّيات الإيقاعية. وأما كيفياته فأبرزها النظام الذي هو ثابت لازم إلا ما أتاه من قبل التسهيل والتلوين.

الحركة اللفظية :

للحركة اللفظية كما للحركة الإيقاعية كمّيات من الوزن والوقت. ومن هنا أتت العلاقة التي تقوم بينهما والتي تحوّلت لها أن تجتمعاً على خدمة الفن الشعري.

الكميات اللفظية من الوزن :

اللغة حركة تخف أو تثقل حسب المقاطع اللفظية المكونة لها والتي لا تخلو من انطباع تحدته في النفس ووزن توحى به يتراوح بين الثقل والخفة، والمقاطع اللفظية صنفان :

1) المقطع الخفيف :

هو ما تكون من متحرك واحد لا يليه ساكن أي من مقطع مقصور. ويتعين لتصوير الخفة، وهو مبدأ لا يزال ثابتا في الفصحى، وأما في لغة الأغاني المصرية فإن الأمر قد تغير وأصبح من الممكن مخالفة إذا اقتضت حركة الإيقاع. وإذن فإن المقطع المقصور يكون غالبا خفيفا ويلعب دورا هاما جدا في الدورة الإيقاعية لندرتة فيها. ولأنه هو الذي يحدد بندرتة للسمع حدود الإيقاع وكيفياته ولونه المميز إذ حسب مواقعه تتبلور الدورة الإيقاعية في خضم المقاطع الممدودة التي يزخر بها البيت. فتشير إلى نفسها بشخصيتها المتميزة عن بقية الإيقاعات. وذلك كالذي في هذا البيت من التوخت الزمل.

الأمل لو إله عليه كنت في حبك ضحية

ذلك عندما يكون المقطع المقصور خفيفا. ولكننا لا نعدم حالات يكون فيها المقصور ثقيلًا تماشيا مع حركة الإيقاع. وذلك عندما يقع على العنصر الإيقاعي الثقيل كما في قول بيرم التونسي في أغنية (أنا في انتظارك)

على كده أصبحت وأمسيت وشافوني وقالوا تحببت
وقد ثقل الشاعر المقطع المقصور (عد) في (على) والمقطع المقصور (و) في (وشافوني) لوقوعها على العنصر الثقيل الأول من إيقاع المصمودي الصغير

2) المقطع الثقيل :

وهو ما تألف من متحرك يليه ساكن أو ساكنان أي من مقطع لفظي ممدود بساكن أو ساكنين ويتعين لتصوير الثقل، وهو مبدأ لا يزال ثابتا في إيقاع الشعر الفصيح مع اختلاف يتمثل في أمرين :

أولها : أن الممدود بساكنين لا يظهر في الشعر الفصيح إلا في آخر الحتم بينما يظهر في شعر الغناء المصري في ختم البيت وحتى في حشوه كما في المقطع (لاه) في (لواه) في أغنية (الأمل) لبيرم التونسي.

الأمل لو إله عليه كنت في حبك ضحية

والثاني أن المقطع الممدود لا يقع في الشعر الفصيح إلا على العنصر الإيقاعي الثقيل الممدود ؛ بينما يجوز وقوعه في الغناء المصري حتى على العنصر الإيقاعي الخفيف المقصور كما في (ني) في (زارني) و(لي) في (دالي راح) من أغنية أحمد رامي (زارني طيفك)

زارني طيفك في منام لي أجيد العهـد الي راح

الكميات اللفظية من الوقت :

تنقسم المقاطع اللفظية في شعر الغناء المصري نظريا إلى صنفين : مقاطع مقصورة ومقاطع ممدودة وهو مبدأ إن لم يكن ثابتا راسخا كما في إيقاع الشعر الفصيح فهو على الأقل لا يزال غالبا رغم انتقاضه في كثير من الحالات. وإذن فقولنا «نظريا» هو من قبيل الاحتراس لأن الوقائع العملي كثيرا ما يخالف ذلك المبدأ إما تساعحا وإما اضطرابا.

1) المقطع المقصور :

وهو المقطع الذي يستغرق وقتا زمنيا واحدا أي قيمة زمنية مساوية لقيمة الزمن الأول. ويتألف نظريا من متحرك لا يليه ساكن كما في (ظ) و(ل) من (ظلموني) في قول بيرم التونسي :

ظلموني والحق ما عابا

فالمقصودين (ظلم) و(حق) ؛ وللممدود (مو) و(قن) والجملة أربعة أوقات. وهي القيمة الزمنية لكامل دورة الحبيب. وقلت «نظريا» لأن هذا هو الأصل والغالب في الاستعمال غير أننا كثيرا ما نقع على ما يخالف ذلك :

أ. فيساوي المقصور نصف وقت وذلك عند التسهيل من الإهتضام والتوليد.

$\frac{4}{8}$ يا صاحب الحمار يا لاتي ملعاني
٦٤ ٦٤ ٦٤ ٦٤ ٦٤ ٦٤ ٦٤ ٦٤

- وأما عدد التوليد الذي يلحق منطقة الثقل فإن تلك القيمة تحصل حين يقتطع من العنصر المحدود عنصر مولّد فتسند إليه قيمة نصف وقت و يبقى للمولّد منه وقت ونصف عملاً مبدأ التوليد. وذلك كما في المقطع (مـ) في (ل الي بـ) في أغنية (ودارت الأيام)

14 | ولمحت على صدره الرُّمَّانُ |
8 | وقد وقعت فيه (ولـ) في موضع (سـ) من (سكت) في أغنية (سكت) والذم تكلم

4. والحبلى | أنى سبوه | وأتوه | ونفى
8
وكما فى المقطع (ت) من (خلدتنى) فى أغنية (ألف ليلة وليلة)

18

(2) المقطع المحدود :

أ. فيستغرق وقتين (غالباً) كما في (كان قلبك فين) في أغنية (أنساك) من الحبيب.

$\frac{4}{8}$ كان قل | بك فين | وحننا | انك فين
 $\frac{7}{8}$ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤
 يستغفر نصف وقت في تسهيل الإختصاص والتقليد.

إيه أقول علّ حبّ آه يائي ألي تشعل ناره في ثواني
 ۱۴۸
 ۸
 وعنديما بكن مولدا كما في (لي) في (علي) في أغنية (حيث قلبي مع

المخبر

واقول أب	عديص	عرب على	روح حي
٢٠٤٤	٢٠٤٤	٢٠٤٤	٢٠٤٤

4
8

ج - ويستغرق وقتا واحدا إذا وقع في موضع القصور الثاني من نواة الحقة
(د) أو (ح) كما في (لا) في (ولا حتوا) في أغنية (ظلموني الناس)
من الحبيب

من الحبيب

ولا حنـ | نـوا على ضعف ضـ | نـايـا
 4
 8

د. ويستغرق وقتاً ونصفاً في تسهيل الإهتمام والتوليد

عندما يكون هاضماً كما في (ني) في (ني حلاو) في أعتية (ألف ليلة وليلة)

عن الخليل

$\frac{4}{8}$ خدتنني بالحَبِّ في غمضة عين | وزيّنتني حلاوة الأيام فيمن
- وعندما يكون مولدا منه كما في (لي) من (إلي) في أغنية (ودارت الأيام)
من الخبب.

$\frac{4}{8}$ ونسب | بيت الليل | إلي | حيرته
هـ ويستغرق ثلاثة أوقات كما في (ناه) في (بتمناه) في أغنية (أروح لمن) من
المرقل :

$\frac{11}{8}$ وكان وصالك هنا | وكنيت بتمناه
و- ويستغرق أربعة أوقات. وغالبا ما يكون ذلك في الختم وهو ممدود بساكنين كما
في ختم هذا البيت من أغنية (عيني فيها الذموع)

طائر يرفرف جناحه | عَدَمَ في عشه المنا |
 $\frac{13}{8}$ لا حد واسي جراحه | ولا سقاء الأمهات
من المترادف. وكما في هذا البيت من دور (هو ده يخلص من الله) من التوخت
الزمل :

$\frac{7}{8}$ هو ده يخلص من الله | القوي يذل الضعيف
وحتى في حشو البيت كما في (إيه) (شعرايه) في أغنية (الحب كله) من التوخت
الزمل :

$\frac{7}{8}$ شعرايه | ده الكلام اللي فعينيك
ز- ويستغرق أخيرا - وبصفة استثنائية - خمسة أوقات كما في (يام) في
(الأيام) من قول أحد راسي في أغنية (يا لي أنت جنبي وأنت بعيد)

$\frac{13}{8}$ وتفوت علي الليالي | وتروح الأيام
وحالي في الحب حالي | حيران شريد المنا |

وذلك لأن (يا) تساوي 3 أوقات - كما رأينا في الفقرة هـ - وتساوي (ام) وقتين، فتكون :

(يام) = (منا | ام) = (ليالي) = (بحالي) = 5 أوقات.

وإذن فإننا نستنتج أن المقطع الممدود يستغرق في الأغلب وقتين غير أنه يستطيع أن
يتقلص في نصف وقت وفي وقت واحد وفي وقت ونصف كما يستطيع أن يتوسع في
ثلاثة أوقات وحتى في أربعة وخمسة.

وإذ لا نستعجب أن يتعادل المقصور والممدود في القيمة الزمنية فيستغرق كل
واحد منها وقتا واحدا كما في (وسا) في (وساحت عذاب) في أغنية (ودارت الأيام)
من الخبب

$\frac{4}{8}$ وساحت عذاب قلبي | حيرته
وحتى أن يكون المقصور أطول من الممدود كما في (ع) و(لي) في (على) في أغنية
(حيرت قلبي معاك) من الخبب :

$\frac{4}{8}$ واقول أب | مد يص | علي | روحني
والآن، وبعد أن اطلعنا على خصائص المقطع المقصور والمقطع الممدود، وكيف
تتفاوت القيمة الزمنية بين المقاطع المقصورة وبين المقاطع الممدودة حتى ليصل
الشتاوت بين الممدود والممدود مثلا إلى نسبة الربع ؛ وهو أمر يدعو إلى الحيرة
والتساؤل، الآن يليق بنا أن نطرح السؤال الآتي :

تري هل إن المقاطع الممدودة (أو المقصورة) تنقسم إلى أصناف منها ما يستغرق
وقتا وحتى نصف وقت ومنها ما يستغرق وقتا ونصفا ومنها ما يستغرق وقتين ومنها
ما يستغرق ثلاثة ومنها ما يستغرق أربعة فيستعمل كل واحد من هذه الأصناف في
الموضع الملائم له ؟ أم أن المقطع نفسه هو الذي تتفاوت المدة التي يستغرقها بحسب
الموقع الذي يكون فيه فيتقلص أو يتضخم حسب المقام ؟.

ذلك هو السؤال. ولا يتسنى الجواب عليه إلا إذا وقفنا على مقاطع لفظية مخصوصة
تظهر في مواضع مختلفة بقم زمنية مختلفة. وإذا نحن رجعنا إلى الشعر وتدبرنا بعض
المقاطع بعينها في مواطن مختلفة نجد أن المقطع بنفسه هو الذي يملك خاصية التوسع
والانقباض بحسب ما تقتضيه حركة الإيقاع. و يكفي لإثبات ذلك أن نقوم بلاحظة

المقاطع الآتية على سبيل المثال : (خا) و(يا) و(ناس) و(عد) و(لى) في (على) في مواطن مختلفة :

- مثلاً في هذا البيت من أغنية (حيرت قلبي معاك) من الحبيب

$\frac{4}{8}$ خاصصك | بيتك | بين | روحي | وصالحك | نخلصك | ثانسي
 الذي ظهر فيه المقطع (خا) نفسه متداولاً في موضعين مختلفين : أولها في الدورة الأولى حيث يحتلّ عنصر إيقاعياً ممدوداً بتسهيل الجمع. وإذن فإنه يعبر منطقة الحقة كلها ويستغرق وقتين . والثاني في الدورة السادسة حيث يحتلّ عنصر إيقاعياً مؤلداً وإذن فإنه يعبر الربع الأخير من منطقة الثقل ويستغرق نصف وقت فقط.

- أو في هذه الأشطر الثلاثة :

$\frac{8}{8}$ وانت يا غاييب | عن الحاييب
 وهو من الثقيل

يا صبا | الحبير | يائي | ملعانا
 وهو من الحبيب

$\frac{4}{8}$ أنا يا | ما صبرات زمان
 وهو من الحبيب. وقد استعمل المقطع الممدود (يا) في الأشطر الثلاثة في كل مرة بقيمة زمنية مختلفة :

فأما الشطر الأول فقد وقعت فيه (يا) فوق العنصر المقصور فاستغرقت وقتاً واحداً. وأما الشطر الثاني فقد وقعت فيه (يا) فوق العنصر الهاضم فاستغرقت وقتاً ونصفاً. وأما الشطر الثالث فقد وقعت فيه (يا) فوق العنصر الثقيل الممدود فاستغرقت منطقة الثقل كلها وقتين كاملين.

- أو في هذين الشطرين :

$\frac{7}{8}$ والثاس | لاج | سالك | عبيد الله | يز يد
 وهو من النوتة الكامل

$\frac{4}{8}$ ظلموا | نسي | التا | ابن | غلب | مؤزري
 وهو من الحبيب. وقد استعمل فيها المقطع (ناس) في كل مرة بقيمة زمنية مختلفة.

فأما الشطر الأول فقد وقع فيه ذلك المقطع على عنصر ممدود فاستغرق وقتين.

وأما الشطر الثاني فقد وقع فيه ذلك المقطع على منطقة الثقل من الدورة الثانية واستمر حتى استغرق منطقة الحقة من الدورة الثالثة فيكون قد استغرق أربعة أوقات كاملة.

- أو في هذين الشطرين :

$\frac{7}{8}$ وابيات | بكى | على | حالي
 وهو من النوتة الوافر

$\frac{4}{8}$ ولا | حنا | نوا | على | ضعف | ضا | ناي

وهو من الحبيب. وقد استعمل فيها المقطعان (عد) و(لى) من (على) في كل مرة بقيمة زمنية مختلفة :

فأما الشطر الأول فقد استعمل فيه المقطعان استعمالاً طبيعياً : للمقصور (عد) وقت واحد ؛ وللممدود (لى) وقتان وذلك لوقوع الأول على عنصر إيقاعي مقصور ووقوع الثاني على عنصر ممدود.

وأما الشطر الثاني فقد استعمل فيه المقطعان استعمالاً متضارباً مع طبيعتها في اللغة إذ تحول للمقصور (عد) وقت ونصف لوقوعه على عنصر مؤلداً منه ولم يتحول للممدود (لى) إلا نصف وقت لوقوعه على عنصر مؤلداً.

وإذن فليس للمقطع اللفظي قيمة ثابتة في شعر الغناء المصري. ولكن يستوعب له

الإيقاع مده الملائم بحسب موقعه في الدورة الإيقاعية على غير ما يكون له في النثر. هذا وما اختلاف القيمة الزمنية للمقطع اللفظي الواحد بين الموضع والموضع إلا حرص على سلامة الكمّية الزمنية الجمليّة للدورة الإيقاعية التي لا بد من المحافظة عليها في هذا الشعور ولو كان على حساب الكمّيات اللفظيّة. وهو ما يفضي بنا إلى هذه النتيجة الهامة : وهي أنّ الإيقاع الشعري في الغناء المصري هو إيقاع كمي بالدرجة الأولى كما أثبتناه في موضع سابق.

وبعد أن تعرّفنا على طبيعة المقاطع اللفظية في شعر الغناء المصري، يليق بنا أن نتعرّف على الطريقة التي توخيت في وضع إيقاعاته. هذا وإنّ المبدأ الذي قادهم الخدس إلى اعتماده في ذلك هو مبدأ القيمة المزيّدة ومبدأ الجمع. وهو المبدأ الذي عليه اعتمد القدماء في تأليف إيقاعاتهم منذ أقدم عصور الجاهليّة. وعليه اعتمد الهنود القدماء منذ آلاف السنين في تحقيق نفس الغرض. وقد رأينا أنّ بعض الشعراء الإسلاميين أيضاً اعتمدوا ذلك المبدأ في وضع إيقاع السلسلة وإيقاع القاعدة. وحتى الإيقاع الشعري للغناء المصري يقوم في جزء كبيرته على نفس المبدأ فيطبّق فيه - كما في الشعر الفصح - على طريقتين : القيمة المزيّدة والجمع.

- فأمّا القيمة المزيّدة فهي أن تضمّ إلى الإيقاع قيمة حركيّة إضافية. فيتألّف من الإيقاع ومن القيمة المزيّدة إيقاع آخر مستقلّ عن الأوّل تماماً نحو :

$$(٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤) = (٢٤ ٢٤) + (٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤)$$

المركّب القيمة المزيّدة

- وأما الجمع فهو أن يضمّ إلى الإيقاع إيقاع آخر فيتألّف من مجموعهما إيقاع ثالث ناتج عن اجتماعهما. نحو :

$$(٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤) + (٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤) = (٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤ ٢٤)$$

الثقيل السابغ الموشى

22/8

هذا وفي الختام أريد أن أنبه إلى أنني لم أتعرّض إلى أغاني أم كلثوم التي هي في الشعر الفصح ؛ وذلك أنّ إيقاعها ينطبق تماماً على إيقاع الشعر الكلاسيكي وهو ما بسطته بإسهاب في كتابي «نظرية إيقاع الشعر العربي» فلا حاجة إلى مراجعته.

الإيقاعات ذات الأربعة أوقات

وهي الخنب والزجز

الخنب

وهو صنفان : الخنب والخنب المقلوب

1) الخنب $\frac{4}{8}$ ٢٥٥٥ تك تك دم

هو أحد الإيقاعات التي استقاها شعر الغناء المصري من الشعر العربي الفصيح الكلاسيكي إلا أنه يتميز عنه بشيئين : أولهما كثرة الاستعمالات والثاني سهولة الإستعمال. ويبدو واضحاً أن الميزة الأولى أتت بمفعول الثانية وهو أمر مفهوم. وفعلاً فإن القدماء لم يكونوا يأتون فيه إلا نوعاً واحداً من التسهيل : إما تسهيل الجمع جوازاً

(٢٥٥٥) ← (٢٥٥٥)

وإما تسهيل الإهتضام وجوباً

(٢٥٥٥) ← (٢٥٥٥)

ذلك على حين يؤتى فيه في الغناء المصري كل التسهيلات الممكنة مجتمعة في القصيد الواحد بلا تمييز : الجمع والإهتضام والإسكات والتوليد.

(٢٥٥٥) و (٢٥٥٥) و (٢٥٥٥) و (٢٥٥٥)

و (٢٥٥٥) و (٢٥٥٥)

ومن هنا أتت السهولة وكثرة الإستعمال. هذا ومما تجدر الإشارة إليه أن تسهيل الإسكات غالباً ما يقع في الدورة الأخيرة دورة الحتم بيد أنه لا يستحيل أن يقع في العروض وحتى في الحشو، كما في نموذج (للقصر حدود).

وإذا أنا تدبرت كل هذه الصور التي تطرأ على الخنب في شعر الغناء المصري وقارنت بينها وبين الصور التي تطرأ على الخنب في الشعر العربي الفصيح الحديث الذي ظهر مؤخراً مع أدونيس وأضرابه استنتجت أن الشعر الفصيح الحديث قد استفاد عناصر تطوره من شعر الغناء المعاصر. ولئن أجزمت بأن الشعر الفصيح هو المتأثر

والمستفيد من شعر الغناء حتى ظهر فيه ما يشبه ظاهرة الميزان فلجذائته بالنسبة إلى شعر الغناء.

وإذا ثبت ذلك - وإنه ثابت - فإننا نكون قد اعترفنا بصحة نظرية البشير بن سلامة حول التطعيم الإيقاعي في الفصحى والتي صدرت في العدد الأول أكتوبر لسنة 1980 من مجلة الفكر؛ والتي يلخصها في قوله : «إن كل عبقري أضفى على الجملة العربية نطقاً جديداً غير به إيقاع صياغته ونظامها فإنه قدر في الحقيقة على إقحام إيقاعات لحيته العامة المحلية في الفصحى وتطعيم صوغه بهذه الإيقاعات من كلامه».

وإذاً فإن أدونيس لم يكن قد أتى بشيء جديد في الخنب الفصيح سوى أنه نقل إليه ما كان متداولاً في الشعر العامي المصنوع للغناء. وهو ما ينسخ الحكم الذي أصدرته في مقالي «مولد الميزان في الشعر العربي الحديث» الذي صدر في مجلة الفكر عددي أكتوبر 1978 وفيفري 1979 والذي أصدرته قبل أن ألتقي بشعر الغناء المصري على صعيد البحث.

نماذج الخنب

- ودارت الأيام

٤/ وقابلته نسيات آلي خالصته ونسيات الليل آلي سهرته
٥/ وسأحت عذاب قلبي وحيرته ما أعرفش الزاي أنا كلمته
لأمون الشناوي - الحان محمد عبد الوهاب

- ظلموني الناس

٤/ ظلموني الناس ظلموني والجا نبي سابه واتيه عيوني
٥/ ظلموني والحق لعلها ولا حشوا على ضعف ضنايا
٦/ ظلموني من مكر أساهم والذنيا علي ماعداهم
٧/ وأنا قلبي كسير ولا لي نصير ولا أملك غير دمع عيوني
ليبرم التونسي - الحان رياض الشنيطي

- يا جمال يا مثال الوطنية

يا جمال يا مثال الوطنية
أجل أعبادنا المصرية
بجهدك لنجاة أوطانك
خلينا في القلب مكانك
خلصت النيل من كليل دخيل أس وكان لختيار ولا كان له دليل
ليبرم التونسي - ألحان رياض السنباطي

- اكتب لي كثير

أنا جاني جوابك وقدر ريتك وحيا لك في سطور ريتك
ليبرم التونسي - ألحان زكرياء أحمد

- منصوره يا ثورة أحرار

لاستعمار لمار لآلف خاينانه دببرها والبولي حمانا
لعبد الفتاح مصطفى - ألحان رياض السنباطي

- سهران لوحدي

كان عهد جميل إحاسد وعزول والبال مشغول
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- بعد القدر ما طال

أبطال الوحدة العربية بين المحيطين
هزتهم هزة وطنية باديك لاثنين
والأممته آلي روحها قلبية تفريقها محال
ليبرم التونسي - ألحان رياض السنباطي

- الحب كده

الحب كده أس وصال أودلال ورضا ونصام
آه من ده وده الحب كده موش عايزه كلام
ليبرم التونسي - ألحان رياض السنباطي

- حيرت قلبي معاك

خاصصاك بياني وبين روحي وصالحاتك وعاصمتك ثاني
وأقول أبعده يصعب على روحي تقاوعني لا يزيد حرماني
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا صباح الخير

يا صباح الخير يا آلي مماننا الكر وان غنلقى وصالحانا
ليبرم التونسي - ألحان محمد القصبجي

- الشك يحبي الغرام

يشغل قلبي بعدنا عنتك
ويزيد حبي حرماني منك
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- هو صحيح

إزاي ياتري آه ده اللي جيتي اعفوش أنا
ليبرم التونسي - ألحان زكرياء أحمد

- أنساك!

كان قلبك فين وأنا نك فين كان فين قلبك
أنا أنسى جفاك وعذابني معاك ما أنساك حبيك
لأمنون الشناوي - ألحان بليغ حدي

- سيرة الحب

الله يا حبيبي علي حبك وهنا يا معاه
لا دمة عين أجرححت قلبي ولا قواله آه
لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حدي

- فات المعاد

وكفنا | به بقي | تعذيب | وشقا $\frac{4}{8}$

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حدي

* - ألف ليلة وليلة

خدتني | بالحباب | ففمضة عين | وزيتني | حلاوة الأليام | فين $\frac{4}{8}$

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حدي

- للصبر حدود

أكثر | من مر | ره عاتبتك آس | واذبتك | وقلت تفكرك آس $\frac{4}{8}$

كان قلبي كبير يسامحك
لعبد الوهاب محمد - ألحان محمد الموجي

(2) الحبيب المقلوب $\frac{4}{8}$ دم تك تك

هو الحبيب حين يبدأ من منطقة الثقل بدلا من منطقة الخفة. وهي صيغة من الحبيب كانت معروفة في الشعر الكلاسيكي ولكنها لم تستعمل إلا في مواضع معدودة. ولا شك أن ذلك يرجع إلى تضاربها مع طبيعة الجملة الفصيحة وحركتها. ولئن بدأت تفرض نفسها في الشعر المعاصر فلأن تطورا كبيرا حصل في تركيب الجملة العربية أتى نتيجة تأثرها باللفات الغربية التي لا تعرف الجملة الفعلية. وفي اعتقادي أن هذا التطور أتى عن طريق الصحافة والترجمة السريعة للآثار الغربية على اختلاف أنواعها وأما الدارجة المصرية فإن لها من الطبيعة ما يجعل هذه الصيغة تجد نفسها فيها في ظروف ملائمة.

وأما من ناحية الاستعمال فإن الحبيب المقلوب تسلط عليه كل التحولات التي تعترى الحبيب الأصلي من جمع واهتضام وتوليد وإسكات قصد التسهيل والتلوين.

فماذج الحبيب المقلوب

- على بلد المحبوب

يا حبيب | أنا قلبي | معاك | إس | طول | الليل | سهان | ويساك | إس $\frac{4}{8}$

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- حيرت قلبي معاك

بدي | اشكيك | من نار | حبي | بدي | احكي | لك | علي | قلبي $\frac{4}{8}$

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- القطن

إجموا | خيره | مائناش | غيره $\frac{4}{8}$

لأحمد رامي - ألحان زكرياء أحمد

- قل لي ولا تخشيش يا زين

قول لي | ولا تخشيش | يا | زين | إس | أش | تقول | العين | للعين | إس $\frac{4}{8}$

لبيرم التونسي - ألحان زكرياء أحمد

- إسأل روحك

إسأل | روحك | إسأل | قلبك | قبل | ما | تسأل | إيه | غير | رسي $\frac{4}{8}$

أنا غيرني عذابني فحبيك بعد ما كان أمني مصبرني
لعبد الوهاب محمد - ألحان محمد الموجي

- والله زمان يا سلامي

والله | ز | مان | يا | سلامي | اشتقتك | في | كلفاسي $\frac{4}{8}$

هتوا وضتموا الصفوف شيلوا الحياه علكفوف
لصلاح جاهين - ألحان كمال الطويل

- أهل الهوى
يطولوك يا ليل من الليالي بهم إس وانتي يا ليل إس التي عالم بهم إس
4/8
ليبرم التونسي - ألحان زكرياء أحمد

- ما كانش ظني
قلبي أسير لكن كثير على الضمير
4/8
ليحيى محمد - ألحان زكرياء أحمد

- آه يا سلام
آه يا سلام زاد وجدي آه والضبر طال من غير أمل
4/8
كوى المنيام | قلبي وضناه | والي كواه | عته انشغل
لحسن صبحي - ألحان زكرياء أحمد

- مين آلي قال إن القمر
4/8
مين آلي قال لآلي القمر | يشبهه | ببوب الغواد
حسن القمر يوم والحبيب حسنه دواما في ازدياد
لعبد الزمان قياض - ألحان زكرياء أحمد

- إمت الهوى
4/8
إمت الهوى | يجي سوا | وارتاح ولو في العمر يوم
يا ناس أنا قلبي انكوى وعينتي ما يهواها نوم
في شرع مين يا منصفين العمر كله لوم في لوم
ليحيى عمر - ألحان زكرياء أحمد

- عادت ليالي الهنا
4/8
لما الحبيب جاد بالصال | وعيني ذاق | طعم النوم

كل آلي راح أصبح خيال ولا فيش حبيب منتهي اليوم
بالوصل | لا انت واننا
لأحمد رامي - ألحان زكرياء أحمد

- والله ما حدش جنى
4/8
والله ما | حدش جنى | غير قلبي ده | علي أنا
خلاني في لحظة أهد التي بنته من سنه
د. أحمد صبري

- فات المعاد
4/8
الليل ودقة الشاعات تصغي الليل
والليل وحرارة الآهات | في عز الليل
لمرسي جميل عز يز - ألحان بليغ حمدي

- شرف حبيب القلب
4/8
صفح وكان الصفح منه جميل وكان كرم
ومال باما أحلى الفصن لها جميل وبأ النسيم إس إس
لأحمد رامي - ألحان داود حسني

- البعد علمني السهر
4/8
البعد علمني السهر | والليل يطول | عل آلي انشغل
الهجر طال | والدمع سال
لأحمد رامي - ألحان داود حسني

- روجي وروحك في امتزاج
4/8
روحني وروحك في امتزاج | في الحب من | قبل الوجود
كاس الفراق مالوش علاج والعشق من طبعه الوعود
لحسن والي - ألحان داود حسني

التريع

هو رجز متميز بسكوت العنصر الأول من دورته في الحتم. وأما ما عدا ذلك فيجري مجرى الرجز الأصلي

فودج : يا قلبي كان مالك

يا ما الفرام يا قلبي لو أس وع كثير غيرك وشا فوا لمر فيه أس والعذاب
عابز تعيش العمر كله أسير وتكون ضحية للعلام والعتاب
ليحيا محمد - ألحان زكرياء أحمد

إيقاع التوخت

هو ثلاثة أصناف : كامل وواقر ومشابه

(1) التوخت الكامل $\frac{7}{8}$ تك تك دم تك دم

هو إيقاع عربي أصيل رغم اسمه الأعجمي، وكيف لا وكان هو أنشودة عنتره واهزوجة الهلهل ومعزوفة لببند. فلا شك أن الموسيقى العربية الإسلامية القديمة قد استفادت من الشعر العربي بعد طول احتكاكها به على مر العصور.

فأما من حيث التكوين فإنه يتألف من حركة الخبيب ($\frac{7}{8}$) بإضافة القيمة الزيدة ($\frac{7}{8}$). وأما من حيث الإستعمال فإن شعراء الفصح لا يدخلون عليه إلا تسهيل الجمع بالإضافة إلى ما يدخل على ختمه من صنوف التلوين على حين يدخل عليه شعراء الفناء تسهيل التوليد والإسكات زيادة على تسهيل الجمع. (أنظر التماذج)

التماذج

- الأمل

$\frac{7}{8}$ أس ولو أطول التي أقول يبقى المنى أس ولو يكون التي يكون
ولو قاسيت معها قاسيت برضك أنا عندي أمل

والحجة على أنه كامل وليس برجز هو جريانه مجرى هذين البيتين
أنا لو أروح عبري أنوح ده محتمل
وأنا لو يذوب قلبي ما اتوب عن ده الهوى
ليبرم التونسي - ألحان زكرياء أحمد

- هجرتك

$\frac{7}{8}$ لكن أعمل إيه وأنا قلبي لسه صعبان عليه
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

7 لا حبيبي
الحب هو | والود | والاحتية | اس | عمره ما كان | غيره وظنون | واسية | اس

لعبه الفتاح مصطفى - ألحان رياض السنباطي

- يأس وأمل

7
8

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

— تورك يا ست الكل —

7 في البعد كان القلب دائما عندكم وفكنا طلعة شمس ابلان عنكم

لبيرم التونسي - ألحان محمد القصبجي

- في نور محيّاك

فِي نَوْرِ مَحَبَّاتِكَ الْهَنِي يَسْرَتُنِي أَشَدِّي لَكَ الْأَلْحَانِ

وَالنَّاسُ لِإِحْسَانِكَ عَمِيدٌ اللَّهُ يَزِيدُ قَلْبُكَ عَلَيْنَا حَنَانٌ

7 و 8 | ما تشتهي ولا ينتهي | حسنك ولا لإحسان أس

والحجة على أن هذه الأبيات من الكامل لا من الرجز هو أنها تجري مجرى البيت
الآتي الذي هو من الوافر ويغلو من كل خصائص الرجز وخاصة خفة العنصر الثالث.
والوافر كامل ملبّون

نصيبتك في الغرام فوق المرام دائما بلا حرمان

والأمر لك والنهي لك وإلى ملك لثنين يعيش سلطان

لبيرم التونسي - أحياناً زكريّا أحمد

[illegible]

هو نوعت كامل ملون مبدوء من المقصور الفرد ومعلوم أنّ الوافر يشبهه على
العروضيتين مع الهزج عند ملاحظتهما بالبرص. ولو كانوا يتحسنون الإيقاعات بالسمع
لأدركوا أنّ الهزج أشبه بالرمل وأنّ الوافر أشبه بالكامل. والفرق بين الرمل والكامل أو
بين الهزج والوافر كالفرق بين الستة والسبعة. ذلك في الشعر القصص. وأمّا الميدان

38

الذي نحن فيه ميدان شعر الغناء فإنه لا أثر فيه للرمل أو الفرج كما يعرفان في الشعر
الفصيح.

نماذج الوافر

۱- دایلی اعتبار

دليلي احتار | و بين قريبك | وشوقي إليك | و خوفي عليك |
 ٧/٨
 دليلي احتار

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

يالتى كان يىشچىك ئىنىي

عطف حالي | علي قلبي | وعزائي | فتلويحي
الأحد، ١٨ من شهر الحان

لأحمد رامي - ألحان رياض الشباطي

۔ یا طول عذابى

7 جیت اٹکلم | قلبی تالم

الأحمد رامي - أبحان رياض السنباطي

- أروح لحين

7 $\frac{7}{8}$ يطول بعدك | وأعيش بعدك | على شوقي | وأشجانني

لعبه المنعم السباعي - ألحان رياض التنباطي

- هيجرتك

- هجرتك
هجرتك يـا كـن أنسى هواك | وأودع قلبك القاسي

7
0

لأحمد رامى - ألحان رياض السنباطي

الأحد رامي - ألعان رياض السنباطي

الحب كده

7 حبيبي لما يوعدني | ثبات الذنبا ضحكى لي

لبيرم التونسي - ألحان رياض السنباطي

- أقول لك إيه عن الشوق

7/8 أقول لك إيه | عن الشوق يا | حبيبي آس
أقول لك إيه | ومين غيرك | داري بي آس
لعبد الفتاح مصطفى - ألحان رياض الشباطي

- يا ظالمني

7/8 يا ظالمني | يا هاجرني | وقلبي من | رضاك محروم
لأحمد رامي - ألحان رياض الشباطي

- يا ليلة العيد

7/8 يا ليلة العيد | أنستينا | وجددت الأمل فينا
لأحمد رامي - ألحان رياض الشباطي

- مناجاة الطائر

7/8 يا ريت الوقت يصفنا لك | وساعة القرب | تها لك
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- خيالك في المنام

7/8 خيالك في المنام | حلمي وشخصك أنلسي وأنا صاحي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- أحبك وأنت موش داري

7/8 أغير واصبر | ومين يصبر | على الفيره
وأقول وانكروا أهل العش في حيره
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- جمال الدنيا بجلالي

7/8 جمال الدنيا بجلالي وأنا وإياك وساعة القرب تها لي ما دمت معاك
يا ما احلى الفسحة في الميه | وموج البحر | رحولينا
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- حلم

7/8 حبيب قلبي وافاتي في معاده
قابلني وهو | ومتبسم | وطمني | على وصله
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- جالك ربنا يز يده

جالك ربنا يز يده ده ملك منظموس سيده
لحسن صبحي - ألحان زكريا أحمد

- غني لي شويه شويه

7/8 إس خيليني | أقول ألحان | إس تمايل | لها التمعين
وترفرف لها الأغصان | وترجس مع الياسمين
وتسافر بها الركبان | طاو بين البوادي طي
إس غني لي غني غني ونخذ عيني
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- لغة الزهور

7/8 الترجس مال مين وشمال على الأغصان بتيه ودلال
عيونه تقول | معانا عزول | تعال بعيد | عن العزال
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- بعيد عنك

7/8 نسيت النوم | وأحلامه | نسيت ليايله | وأيامه
لأأمون الشناوي - ألحان بليغ حدي

- أنا وانت ظلمنا الحب
7/8 أنا وانت ظلمنا الحب يا ديننا
وجبنا للظنون سيره
وكان الحب بيننا كبيراً صغراً لما ابستدنا نغير

لعبد الوهاب محمد - ألحان بليغ حمدي

- حيرت قلبي معاك
7/8 واصور لك أضنا روحي
وعزّة نفسي ما نعاني
يا قاسي بصر فعتية
وشوف إيه انكتب فيها

لأحمد رامى - ألحان رياض السنباطي

التوخت المشابه 7/8 دم تك دم تك

هونوخت ملون مبدوء من الدم الأول وجدير بالملاحظة أنه يشبه مع الزمل المستعمل في الفصح عندما نلقي عليه نظرة سطحية سريرة وهي نظرة خاطئة لأن الزمل ستة أوقات (٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦) أو (٦ ٦ ٦ ٦ ٦ ٦). وأما هذا الذي نجده في غناء أم كلثوم فإن كل المؤشرات تدلّ عند تحسّسه أنه نوتخت. ولئن سمّيته المشابهة فلهذا الشبه الكبير الموجود بينه وبين الزمل.

ثمّاذح التوخت المشابه

- أنت عمري

7/8 رجعوني عليك لأني
أني شفته قبل ما تشوفك عنيه
أفكروني اني راحوا علموني اني
أفكروني اني راحوا علموني اني

لأحمد شفيق كامل - ألحان محمد عبد الوهاب

- فكروني

7/8 كلموني اتاني عتك
أفكروني أفكروني

صحتوا نار الشوق فقلبي وفكريوني
لعبد الوهاب محمد - ألحان محمد عبد الوهاب

- إئت الحب
7/8 والليالي تـمـرّيته
لأحمد رامى - ألحان محمد عبد الوهاب

- ليلة حب

7/8 يا آبي عمرك
الليلة دي غبت إيه حيرني أمرك
لأحمد شفيق كامل - ألحان محمد عبد الوهاب

- حسيبك للزمن

7/8 تشكي موش حـسـال
بالتي ما رحتش عينة لما كان قلبي فايديك
لعبد الوهاب محمد - ألحان رياض السنباطي

- يا آلي كان يشجيك أنيني

7/8 يا آلي كان يشجيك أنيني
لأحمد رامى - ألحان رياض السنباطي

- هجرتك

7/8 لو خطر حبك فبالسي
لأحمد رامى - ألحان رياض السنباطي

- لسه فاكر

7/8 لسه فاكر قلبي يدي
لعبد الفتاح مصطفى - ألحان رياض السنباطي

- طوف وشوف

طوف بجيتة ربنا في بلادنا وتفرّج وشواف

صفتين يقولوا أهلاً والتخيل شامخ صفواف
لعب الفتاح مصطفى - ألحان رياض التنباطي

- أغنية العبد

يا نديم الروح صفا وقت الخيال والتسليم ساري عليل
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- زارني طيفك

زارني طيفك في منامي جدد العهد التي راح
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- الأمل

الأمل لولاه عليه كنت في حبك صحبة
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- يا بشير الأنس

7/8
مين فحبه شاف عذابا وغترابا زيسي انسا إس
وارتضى طول العذاب عن حبيبه وانفضى
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- هو ده يخلص من الله

هو ده يخلص من الله القوي يذلّ الضعيف
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- ابتسام الزهر

ابتسام الزهر يشبه للحبيب
يا جمال الورد فوق غصنه الرطيب
يوم رضا والقلب يتمنى رضا
يا دلاله يا جماله يوم صفاه
لعمرو عارف القاضي - ألحان زكريا أحمد

- يا آلي تشكي م الهوى

يا آلي تشكي م الهوى هون عليك
واشترى قلب الحبيب بدموع عينيك
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- آلي حبك يا هناء

7/8
إلي حبك يا هناء في نعيمه أو شقاءه

لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- ليه عز يزقلي تذكه

ليه عز يزقلي تذكه
كل ساعه بين إديبك
وانشغال قلبي عليك
لحسن صبحي - ألحان زكريا أحمد

- الخلاصة والدلاعه

زارني ليله والقمر باهي التنا إس
قال لي مين أحلى القمر ولا أنا إس
دكتور أحمد صبري

- حب إيه

حب إيه آلي انت جاي بتقول عليه
وانت عارف قبله معنى الحب إيه
لعبد الوهاب محمد - ألحان بليغ حدي

- أنساك

ذكر يات حبي وحبك ما انساهاش
هتي أتيامي التي قلبي فيها عاش
لأمنون الشناوي - ألحان بليغ حدي

- بعيد عنك

افتكرني فلحظه حلوه
عشنا فيها للهوى
لأمنون الشناوي - ألحان بليغ حدي

- كل ليله وكل يوم

كل ليله وكل يوم اسهر ليكره
في انتظارك يا حبيبي
لأمنون الشناوي - ألحان بليغ حدي

- فات المعاد

يا ما كنت أتمنى اقابلك بابتسامه
لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حدي

- ألف ليله وليله

يا قمر ليلي يا ظلّ ناري يا حبيّ يا أيتامي الحنيّة
عندي لك أجل هديّه
كلمة الحبّ آلي بها تملك الدنيا وما فيها
والّي تفتح لك كنوز الدنيا ديّه
قوله ليه

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حمدي

- الحبّ كله

شعير إيه إيه الكلام اللي فعينيك
عطر إيه ده العبير آلي فايدك

م الزبيح آلي فشقيفك للياللي آلي فعينيك
للّهيب آلي فخدودك للحنان آلي فايدك
لأحمد شفيق كامل - ألحان بليغ حمدي

- كنت خالي

كنت خالي لا حبيب يهجر ولا فسي الحب لا يسم
إيه جرى لي م الغرام قلبسي صبح م العشق هايسم
لكامل الخلعي - ألحان داود حسني

- يا فؤادي إيه ينوبك

يا حبيب القلب فين أيتام زمان
فين ليالي الوصل فين عهد الأمان
لأحمد رامي - ألحان داود حسني

- حسن طبع آلي فتني

عَلِم القلب الغرام
لو تشوفه با سلام
لكامل الخلعي - ألحان داود حسني

حسن طبع آلي فتني
والجمال اللي أسرني

- العزول فايق ورايق

عمره ما ذاق الغرام
بس شاطر في الملام
لحسن صبحي - ألحان زكريّا أحمد

العزول فايق ورايق

قلبه ما بيرحش عاشق

الإيقاعات ذات 8 أوقات الثقيل والمصمودي الصغير

الثقيل :

وهو أربعة أصناف : صنف أول وهو الأصل والأصناف الأخرى أتت من قبل التلوين .

(1) الثقيل : $\frac{8}{8}$ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢

قلنا هو الصنف الأول وهو الأصل . ويحتل منزلة فائقة في إيقاع الشعر المصري المصنوع للفناء . لا باعتباره إيقاعا مستقلا بذاته فقط ولكن أيضا باعتباره عنصرا مكونا لعدد كبير من الإيقاعات الأخرى تتكون ابتداء منه كما سنرى ذلك في الإتيان .

فماذج الثقيل

- أمل حياتي

أمل حياتي | يا حب غالي | ما ينتهي بيض
يا أحلى غنوه سمعها قلبي ولا تنسنيش

خذ عمري كله بس التهرده خلين اعيش
لأحمد شفيق كامل - ألحان محمد عبد الوهاب

- أنت الحب

تجري دموعي | وانت هاجرتي
ولا ناسيني ولا فاكركني

لأحمد رامي - ألحان محمد عبد الوهاب

- قضيت حياتي

احترار في عيني | طيف الشهاد إد | وزاد أسايبا | نار البعاد
قضيت حياتي | حيرى عليك | وكان فؤادي | مشتاق إليك

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- حاقبله بكرة

يا عيني طيبي | لقيت حبيبي | وكان نصيبي | أقابله بكرة
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- غلبت اصالح

صحت أشكي | مثك لروحي | وفضلت اخيبي | عنك جروحي
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- هلأت ليالي القمر

وانعم بقربك | والبدر هايم
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- هجرتك

حسرت روحي من كل تسمية | كانت بتسري بينك وبينني
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- حيرت قلبي معاك

يا ما ليالي أنا وخيالي أفضل | أصبر نفسي بكلمة يوم قلتي
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- التوم يداعب

يشكي له حالي ملتي جرى لي طول الليالي
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- التضحية

يا دمة بوحي يا تسمه روحي
قولوا لحبيبي أفديك بروحي

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- هايم في بحر الحياة

حرّك شجونني وزاد حنيني

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- بعدت عنك بخاطري

أشتاق أكون لك ساعة وداعنا

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- سكّ والدمع تكلم

ما تصدّفيني بعد اللي كان

وترحيتي من الزمان

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- إن كنت اسامح

تقولني إنسى واشفق عليّ

وآجي أنسى يصعب عليّ

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- أروح لمن

أروح لمن | وأقول يا مين | ينصفني منك

8
8

لعبد المنعم السباعي - ألحان رياض السنباطي

- يا نجم

عطف عليّ وبان وداده

وبعد هجره وطول بعباده

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- ريق الحبيب

من كثر شوقي سبقت عمري

ولما قرّب معاد حبيبي ورجعت أقباله

هتيت فؤادي على نصيبي من قرب وصله

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- عطف حبيبي

شرح غرامه وباح بوجده وبعد قلبي ما كان لوحده

عطف حبيبي

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- يصعب عليّ

وهون ودادي ويطول سهادي ينضب فؤادي

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- حيت ولا بانث عليك

أصل التجني والبعد عني ده كله متي

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- ما دام تحب بتكر لي

واعرف هوالك ساعة لفتاك من طول جفاك

وتشوف عنيه راضيه الأسيّة تعطف عليه

وانسا بين إديك أشكي إليك واشوف عنيك

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- شجاني نوحى

لا يوم وافاني وشفّت نوره

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- قالوا لي امت قلبك يطيب

أول عاشقته لقيت خياله

قبل ما اشوفه أنسى خيالي

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- ناسيه ودادي وجافاني

حتيت له ثاني والوجد جاني

نطيق لسانني ورجعت أقله :

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- مالك يا قلبي

مالك يا قلبي مالك يا عيني
احترت والله بكم وبيني

لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- أنساك

كان لك معايا أجمل حكاية في العمر كله
سنين وممرت زبي الشواني في حبك إنت
وان كنت اعشق واحب ثاني أحبك أنت

لأمون الشاوي - ألحان بليغ حدي

- الحب كله

اسقيني واملا واسقيني ثاني م الحب منك من نور زماني
اسقيني يائي من يوم ما شفتك حسيت كأني تخلقت ثاني
لأحمد شفيق كامل - ألحان بليغ حدي

- وقفت اودع حبيبي

بصيت ورايا أبكي هوايا
لقيت خياله من بين دموعي عمال يغيب
والكون مرايا فيها أسايا

لأحمد رامي - ألحان فريد غصن

- ياطول عذابي

بذي أقول له علي ضناني
والعين تدلّه عن طول هواني
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا عشرة الماضي

أخلص في حبي واعطف عليك
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

الصف الثاني

وهو تلوين للصف الأول فهو ثقل مبدوء من العنصر الثاني
دم تك دم تك تك ٨/٨

نماذجه

- ليه تلاوعيني

٨/٨ ليه تلاوعيني | وانت نور عيني
٨/٨ ليه تلاوعيني | وانت نور عيني
٨/٨ ليه تلاوعيني | وانت نور عيني

ليه جري بينك في الهوى وبينني

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- إنت فكراني

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

الصف الثالث

وهو تلوين للصف الأول. فهو ثقل مبدوء من العنصر الرابع
تك دم تك تك ٨/٨

نموذج

- سلام الله

٨/٨ لقينا الخنم | تحب الطرب | ولو تشتم | ولو تنضرب
٨/٨ لقينا الخنم | تحب الطرب | ولو تشتم | ولو تنضرب
٨/٨ لقينا الخنم | تحب الطرب | ولو تشتم | ولو تنضرب

ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

الصف الرابع

وهو تلوين للصف الأول. فهو ثقل مبدوء من العنصر الخامس
دم تك تك تك ٨/٨

دم تك تك تك ٨/٨

يا فائتني وانا روحي معاك ما تقول لي كان إيه بكاك
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

على بلد المحبوب
على بلد المحبوب وديني
يا حبيبي أنا قلبي معاك
لأحمد رامي - ألحان رياض الشباطي

قل لي ولا تخشيش يا زين
قل لي ولا تخشيش يا زين
لما العين تشوف حبيب
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

غودج

يا ما ناديت

يا هل ترى يا مرة الحبيب | والآن المنادى | هو المحبيب
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

المصمودي الصغير

دم دم تك دم تك
هو إيقاع موسيقى مشهور استفاده الشعر من طول احتكاكه بالموسيقى عند العزف

والغناء. وإنما دلتني على أنه إيقاع موسيقى طبيعة تأليفه التي هي أقرب إلى طبيعة الإيقاع الموسيقي منها إلى طبيعة الإيقاع الشعري.

نماذج المصمودي الصغير

أنا في انتظارك

اتقلب على حجر النار | واتشرد ويا الأفكار
النسمه أحسها خطاك | والهيمه أحسها لفك

على كده أصبحت وأمست | وشافوني وقالوا اتجنست
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

اكتب لي كثير

اكتب لي عن وقت لقاءك | اكتب لي صبحك ومساءك
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

على عيني الهجر

في غرامك يا ما شفت الويل | سهران بك ونديمي سهيل
أنا لم وتنم الليل | على عيني الهجر ده متي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

يا فائتني وانا روحي معاك

المذيق

هو إيقاع يتألف ابتداء من إيقاع النقيض بإضافة (تاك) ذيل به ولذلك سميت المذيل.

نماذج المذيل

• ودائرت الأيام

ودارت الأيام | ومرت الأيام | ما بين بعاد وخصام

ۛ عبودت عیسیٰ علی رؤیاك

الأحد رامي - ألحان رياض السنباطي .

دَعَانِي لِبَيْتِهِ لِحَذِّ بَابِ بَيْتِهِ

- یا آئی انت جنبی وانت بعید

لأحمد رامي - أحيان محمد القصبجي

سہرت استثناء واسمع کلامی معاد

١٠٠ - شكل الأحياء

لبيرم التونسي - ألقان زكريا أحمد

يا فرحة الأحباب بالأنس لقاء

المرقل 11/8
تک دم تک دم تک دم تک دم

هو إيقاع يتألف ابتداء من إيقاع الثقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي مقصورا وممدودا (تک دم) وجدير بالملاحظة أن المقطع الأخير (قَالَ) سواء كان ذلك في الصدر أو في العجز كثيرا ما يساوي (تک دم)

نماذج المرقل
- إنت الحب

ألاقي قلبي أنا حبّه ما جه عليك
لا عن هواك له غنى ولا يوم لفيرك مال

لأحمد رامي - ألحان محمد عبد الوهاب

- هلت ليالي القمر

هلت ليالي القمر تعال نسهر سوا

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا آلي كان يشجيك أنيتي

عزّة جبالك فين من غير دليل هواك

يا آلي بكاي شجاك وسمعت لحن الغزل

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- جدّدت حبك لي

جدّدت حبك لي بعد الفؤاد ما ارتاح

حرام عليك خالي غافل عن آلي راح

إنت التّعيم والحنا وانت العذاب والظن

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- أروح لمين

وبين ليالي المنى خدني الهوى وياه

وكان وصالك هنا وكنت باتمتاه

لعبد المنعم السباعي - ألحان رياض السنباطي

- عودت عيني على رؤياك

أبات على نجواك واصبح على ذكراك

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- التّصحية

يا لي صنعت الجميل وكنت أوفي خليل

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يا عشرة الماضي

الحب عهدك بدوم عند آلي يبقي عليه

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يا آلي جفاك المنام

يا آلي جفاك المنام عليل أليف السهاد

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- أنشودة التبّع

يا جنة العطشان آلي ضناه السفر

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- رقّ الحبيب

صعب عليه أنام أحسن أشوف في المنام

لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- ياورد يا آلي الندى

يا ورد يا آلي الندى صبح عليك في السحر

ومآل عليك التسم لا عبك في ظل الشجر
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- الشرفة

يا ليل نجومك شهود عن لوعتي بالليل
يا ريت ليالي الهنا ترجع لنا يا ليل
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- غلبت اصالح في روحي

خلاتي أرضي الهوان واسلم الروح إليه
لأحمد رامي - ألحان رياض الشنيطي

- يا آلي انحرمت الحنان

يا آلي انحرمت الحنان من قلب رائف رحيم
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- يا آلي رعت العهود

يا آلي رعت العهود علمت قلبي الوداد
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

الموسط

$\frac{12}{8}$ تك دم تك دم تك دم تك

هو إيقاع يتألف ابتداء من إيقاع الثقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي (دم تارك).

نموذج من الموسط

- يا آلي شغلت البال

$\frac{12}{8}$ يا آلي شغلت البال | يا ريت أكون على بالك
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

المترادف

$\frac{13}{8}$ تك دم تك دم تك دم تك

هو إيقاع يتألف ابتداء من الثقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي خمسة عناصر (تك دم تارك)

نماذج المترادف

- غلبت اصالح في روحي

$\frac{13}{8}$ غلبت اصالح في روحي | عشان ما ترضي عليك
فضلت أقول الزمان | غبر على البعد حالك
عجروخ وضامم جناحه | على الجراح آلي فييه

لأحمد رامي - ألحان رياض الشنيطي

- غنى الزبيح بلسان الطير

المية في الأرض جفت والزهر على غصن ناري
لأحمد رامي - ألحان رياض الشنيطي

- هلت ليالي القمر

أفضل أعد الليالي وأقول وصالك قريب
لأحمد رامي - ألحان رياض التنباطي

- هجرتك

صمبان علي جفاك بعد آلي شفته في حبك
لأحمد رامي - ألحان رياض التنباطي

- الشوق

ليه يا زمان كان هوايا سبب شقاي وهواني
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- مناجاة الطائر

تبات تفني وقلبك باكي وروحك حزين
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- التافرة

يا آلي صفالك ودادي أبات اتاجي نيكالك
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- التضحية

جنت علي الليالي وطال علي الأثين
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- يأس وأمل

أشوف خيال الهنا إس واسبح في جوا الأمانني
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- يا مجد ياما اشتيتك

يا مجد ياما اشتيتك وسهرت فيك الليالي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- بعدت عتك بخاطري

بعدت عتك بخاطري عشان يزيد اشتياقي
لقيت خيالك فخاطري في البعد زني التلاقي
بعدك عليته يهون ما دمت عايش فقلبي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- خلّي الدموع دي لغنيّة

خلّي الدموع دي لعنيّة وخلّي سهدي لجفوني
يا روجي يصعب عليّ تصبّح شجونك شجوني
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- الشك يحبي الفرام

لو كنت دايما أشوفك لو كنت أملك فؤادك
ما كانش يسعدني طفلك لما يزورني فيعادك
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- سكّت والذمّع تكلم

ردي عليّ دموعي دموعي صعبت عليّ
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- عينيّ فيها الدموع

طاير يرفرف جناحه عدم في عشه المنام
لاحد واسى جراحه ولا سقاء الأمان
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- يا عشرة الماضي

خايف تطول الليالي وانسى آلي فات من زماني
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- يا آلي انت جنبي وانت بعيد

وتفوت عليّ الليالي وتروح الأيام
وحالي في الحب حالي حيران شريد المنام
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- يا ريتني كنت التسم
باريتني كنت التسم ألي يداعب شعورك
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- ياما ناديت
ياما ناديت من أسايا في وحدتي يا حبيبي
ما رة إلا صديا يقول معاي حبيبي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- قلبك غدربي
قلبك غدربي ورواني وفرج الناس عليّة
ولما طال بي هواني الدمع فاض من عينيه
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يآلي شلت البال
إن فتح الياسمين ورّة روعي نسيمه
فكرت في الغايين والقلب بيكي نعيمه
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- الأوّل في الغرام
من يوم ما سافر حبيبي وانا بدوي جروحي
لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- يا ما امرّ الفراق
تسطول عليه الآلي سهران أعة التجوم
لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- شجاني نوحى بكيت
شجاني نوحى بكيت يا ريت بكاي شفاني
لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- الحب كان من سنين
الحب كان من سنين والقلب يعرف أليفه
وآلي انكتب على الجبين لا يسم العين تشوفه
لأحمد رامي - ألحان د. أحمد صبري

- وقفت أودع حبيبي
وقفت أودع حبيبي والدمع حابر فعييني
لأحمد رامي - ألحان فريد غصن

الإيقاعات ذات الأربعة عشر وقتاً السابع والمديد-

السابع

14/8
ت ك دم تك دم ت ك دم ت ك
هو أكثر الإيقاعات استعمالاً، ويتألف ابتداءً من الثقل بإضافة قيمة مزيدة قدرها ستة أوقات (دم دم ت ك)

نماذج السابع
- أنت الحب

يا ما قلوب هائمة حواليك | تسمتي تسعد يوم بلفاك
وانا آلي قلبي ملك إديك | تسعم وتكرم زني هوالك
14/8
لأحمد رامي - ألحان محمد عبد الوهاب

- ودارت الأيام

قابلني والأشواق فعميه | سلم وخد إيدي فأديه
لأمنون الشناوي - ألحان محمد عبد الوهاب
14/8

- غلبت أصلح في روعي

صعبان علي آلي قاسيته | في الحب من طول الهجران
يخد الزما متني ويذي | وقلبك انت علي ضنين
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- غنى التزييع بلسان الطير

غنى التزييع بلسان الطير | رة التسيم بين الأغصان
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- هلت ليالي القمر

يصعب علي تفوت لياليه من غير ما اشوف حنك جنبي
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا آلي كان يشجيك أنيني

فضلت اعيش في قلوب الناس وكل عاشق قلبي معاه
شربوا الهوى وفاتوا لي الكأس من غير نديم أشرب وياه
حرمتني من نار حبتك وانا حرمتك من دمعي
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- سهران لوحدي

كل آلي شفته خطر عل البال وعشت فيه هاجم وهان
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا طول عذابي

ياما غالبت النوم وشكيت من طول غيابك عن عيني
أقول لقلبي الوجد ده ليه ما دام حيعطف ويحيني
سكت عن شكوى من الهجران وحيرة القلب الوهان
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- هجرتك

غصبت روعي على الهجران | وانت هواك يجري فدمي
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي
14/8

- القلب يعشق كل جميل

القلب يعشق كل جميل | وياما شفت جمال يا عين
ليبرم التونسي - ألحان رياض السنباطي

- التوم يداعب

من كثر ما تمتيت رؤياه لو كان يزورني في الأحلام
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- فأكبر لما كنت جنبي
جه التسميم قُرب منها وكلّ موجه فأحضانها
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- بطل السلام عاد بسلامه
بطل السلام عاد بسلامه وهمته عاليه وكرامه
ليبرم التونسي - ألحان رياض السنباطي

- غثى الزبيع
والقطر سكبت بعدما غثى وادى صدها رايح غادي
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- لما انت ناو به تهاجريني
بكيت على الفكر الحيران قُضى الزمان كله أوهام
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا روجي بلا كُراسته
ياما العواذل فتتمولك وكذبوا في ألي نقولك
صافيني وانسى ألي قالوك ما تفرح حيش الناس فيه
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- الشوق
سقاء من الود الصافي وألي فحبه يكون وافي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- التأفورة
في همسة الفصن الميال وفرنة الشهر التيال
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يأس وأمل
ما شفت غير طيف الأحزان ما سمعت غير لحن الأشجان
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- هاجم في بحر الحياه
صافحتها بالزوج والعين من قبل عيني ما تسلّم
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يا مجدي ما اشتيتك
نُفِيت ليالي أمتّاه بعد الضباب يرجع ليه
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يا ألي المحرم الحنان
أقول لروحي وذنبك إيه تقاسي يشمك من بدري
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يا ألي انت جنبي وانت بعيد
ويوم ما تيجي العين في العين ويسلم القلب المشتاق
أقول لروحي حبيبك فين فين الحنين فين الأشواق
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يا ألي رعيت العهد
وكلّ ما القى حبيب وحبيب يفرح لهم قلبي الهاني
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- ياما ناديت
طال التدا ولا رة حبيب ولا الخيال عن عيني يغيب
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يا قلبي بكرة التفرد
لكن صبرت وعزائي في بحر وجدي وأشجاني
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- يا نجم
يا نجم مالك حيران بين الشمام والليل داجي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- أنشودة التبع
ظلك رعائي وهتائي وهون السوجد عليّة
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- رقى الحبيب
رقى الحبيب وواعدني يوم وكان له مله غائب عني
وفضلت افكر في معاده واحسب لقربه ألف حساب
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- تبسميني ليه
تبسميني ليه كان ذنبي إيه مين للفرّاد يبتسى يواسيه
لحسن حلمي - ألحان محمد القصبي

- قال إيه حلف
وأرجع لسودك من ثنائي هوانت تقدر تنساني
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- عطف حبيبي
عطف حبيبي وهتائي يا فرحتي لما صافاني
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- البعد طال
البعد طال والله عليّه يا هل ترى فكرها فيه
أنا نسبه تسري نواحيك إليه المناظر حواليك
أشرف جامها بمنيك وتبص فيها بعنة
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- تراعي غيري وتنسى
حيرانه من فيها الصافي ومن محب ومن جافني
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- تشوف أموري وتتحقق
وشافتني بين الناس وحدي وبرضه موش عايزه تصدق
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- صحيح خصامك
صحيح خصامك ولا هزار قول لي دانا قلبي على نار
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- ما تروق دقك
الذنبا آهي باسمه لك وخفّة الروح راس مالك
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- يصب علي
أحب أقول اللي فباللي يصب علي ضنا حالي
مرّت علي سنين وأيام وكلّ يوم يزداد وجدي
والحب في الأول أحلام تحمد من العمر وتدي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- الزهر في الروض تبسم
مين زيتي في الدنيا تهني وقلبه نال آلي تمسّي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- يألّي جفيت إرحم حالي
يالآلي جفيت إرحم حالي حرام عليك تشغل بالي
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- حرّمت أقول بتحبيني
حرّمت أقول بتحبيني أحسن يا روجي تحافيني
أشوف بعينك كلّ حنان واسمع كلام صد وهجران
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبي

- ما دام تحببت بتكرليه
ما دام تحببت بتكرليه ده التي يحبب يسان فمعنيه
لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

- بكرة الشفر
واسقى هوالك من كاس حتي واسمعتك ألحان قلبي
وأشوف حبيب الروح جنبي والقلب متهني وفرحان
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- أنا كنت أحب الشكوى إليك
هويت وبان في العين وجدي ساعة ما راح القلب معاك
وفضلت في الدنيا لوحدي أسأل عليك والروح وياك
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- كل الأوبة
كل الأوبة اثنين اثنين وانت يا قلبي حبيبك فين
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- القطن
القطن فتح حتى البال والرزق جه وصفا لنا أحوال
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- يا فرحة الأحباب
حببت أقدم للأحباب أجمل هدية فيوم العيد
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- الآهات
آه من لقاك في أول يوم ونظرتك ليته بعينيك
نخاصم عيونني ليلتها التوم وبنت أسأل روجي عليك
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- هو صحيح
يا ريت أنا أفدر اختار ولا كنت أعيش بين جته ونار
ليبرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- ياما أمر الفراق
أصور الماضي فبالني وأعيش على العهد الخاني
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- شجاني نوحى
أفضل أغل نفسي أقول يمكن يضادف يوم وتقول
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- غصبا عني
ليه يا غرامني بتأللني وتهرب التوم من عيني
عملت إيه بتعذبني وتعينني للشارتكويني
لحين حلمي - ألحان زكريا أحمد

- مالك يا قلبي
مالك يا قلبي حزين اليوم مالك يا قلبي جفاك التوم
لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- شفت بعيني
الثقل ليه يا مالك قلبي قصدي تملكي تكون جنبي
ولحنت عمل صدره الرمان شفت بعيني ما حدش قلبي
لأحمد رامي - ألحان د. أحمد صبري

- أنا على كيفك
طلبت متي يا نور عيني روجي وديني اذيتالك
بينك يا روح قلبي وبينني دائما رضاي بأفعالك
د. أحمد صبري

- يا كروان والتبي سلم

يا كروان غني وطول وعن القمر لا تتحول
طول عيمري عذالي تهول وقلبي برضه لك مital
د. أحمد صبري

- فات المعاد

فات المعاد وبقينا بعاد والتار بقت دتخان ورماد
لمرسي جميل عزيز- ألحان بليغ أحدي

- جنة نعيمي

جنة نعيمي في هواك ما أحب في الدنيا سواك
داود حسني

- يا مسهرني

أسأل عن آلي يقضي الليل بين الأمل وبين الذكرى
لأحمد رامي- ألحان السيد مكاوي

المديد

هو صنفان : مديد ومديد مقلوب

أ) المديد

تک تک دم دم تک تک دم دم تک 14/8

هو المديد المعروف في الشعر الفصح مع شيء من التصرف في الإستعمال عند التسهيل.

نماذجه

- إيه أستى الحب

إيه أقول عيل الحب آه يائي | إني تشعل ناره في ثواني
لبيرم التونسي- ألحان زكريا أحمد

- الحب كله

يا حبيبي يا عبر الشوق يا نصيبي في ليالي الشوق
لأحمد شفيق كامل- ألحان بليغ حمدي

(2) المديد المقلوب

تک تک دم نک دم نک دم نک 14/8

هو مديد ملون مبدوء من التک الثالثة

نموذج

أنا واثت

كل من يعشق يا مراره | من أساه وجواه وجروحه
لبيرم التونسي- ألحان زكريا أحمد

تک دم تک (تاک دم دم تاک دم تاک) $\frac{18}{8}$

فرح بروحه الكون نادى وغنى
وكلّ لحن بلون معنى ومغنى
لأحمد رامى - ألحان رياض الشباطي

21
8

تک دم تک دم تالک تک دم تالک تک دم تک دم تالک

حیرانه لبه یا دموعی بین الجفوان
۲۵۴۶۷۸۹۱۰۱۱۲۱۳۱۴۱۵۱۶۱۷۱۸۱۹۲۰

نات با ساکن ضل

21
8

وانت ياساكن ضلوعي ليه الأنين
 لأحمد رامي - ألحان محمد القصبجي

نماذج المسجع المقلوب

- غلبت أصالح في روعي

واسأل عتق والقلب كان غضبان منك

واحل همتك وأنا آلي طول بعدي ما همتك

22/8 لأحمد رامي - الحان رياض السنباطي

- الورد فتح والياسمين

كان روح يسري يملا الوجود بهجه وإيناس

ونخيل يجري زتي الحبيب على وثن الكاس

لأحمد رامي - الحان زكريا أحمد

المبسط

22/8

تك دم تك دم تك دم تك دم تك دم تك دم

هو إيقاع يتألف من اجتماع إيقاعين : الثقيل في دورة واحدة والوافر في دورتين

نموذج المبسط

- هلت ليالي القمر

ولما اشوفك يروح مني الكلام وانساه

من فرحة القلب ساعة ما يلاقيك ويلاه

لأحمد رامي - الحان رياض السنباطي

وهو صنفان : عجائس وعجائس مقلوب

$\frac{30}{8}$

نماذج

30
8

وانت يا غايب عن الحبايب ساكت عن القلب الحيران
يا التي انت غايب عن الحبايب ما تكلم القلب الحيران

— حَيَّرْتُ قَلْبِي بِمَعَالِكَ

(2) المجانس المقلوب

[illegible]

هو مجانس ملون مبدوء بالسابع قبل دورتي الثقليل

في العيون

غابت وغاب عني خيالي وفضلت وحدي طول الليالي

الأحد رامي - أحيان محمد القصبي

إستنتاجات

بعد مسح هذا العدد الكبير من التماذج التي هي من أجود ما ألف المصريون من الشعر المنظوم للتلحين والغناء، وبعد أن اطلعنا على مختلف التماذج الإيقاعية التي انسخت من بين الحركة كلها لتكون هي الأنساق المميّزة لتأليف هذه الأغاني، يجدر بنا أن نخرج من هذه الدراسة بالتناجج والملاحظات الآتية :

1) مصادر الإيقاع الشعري في الغناء المصري

إذا نحن دققنا النظر في الإيقاع الشعري للأغنية المصرية يتضح لنا جلياً أنه يرجع بأصله في تأليفه واستعماله إلى أربعة مصادر: إيقاع الشعر الجاهلي وإيقاع الموسيقى العربية التي ترجع إلى القرون الأولى من ظهور الإسلام وما بعدها وإيقاع الموشحات الأندلسية وحركة اللغة الدارجة المصرية.

1 - فأما رجوعه إلى إيقاع الشعر العربي الكلاسيكي الجاهلي فيدلّ عليه حضور الحبيب والرجز والتروخت الكامل والتروخت الوافر والمديد. وهي شواهد ناطقة بأصالة هذا الإيقاع وترسخ جذوره في الفن العربي.

2 - وأما رجوعه إلى إيقاع الموسيقى الشرقية العربية التي ترجع إلى القرون الأولى من ظهور الإسلام وما بعدها فيدلّ عليه حضور إيقاعين موسيقيين فيه معنيين في القدم وهما الثقيل والمصدوي الصغير.

أ - فأما الثقيل فقد عرفته منذ عشر سنوات ولم أكن وجدت فيه إلا نموذجاً واحداً في الشعر العربي الفصيح. وهو الذي استشهدت به آنذاك في كتابي : «نظريّة إيقاع الشعر العربي» ، في الفصل (باب الاستنباط مفتوح) وهو :

أحنّ شوقاً إلى ديار رأيت فيها جمال سلمى

وقد كنت قلت في شأنه آنذاك (وقد يكون وقع استنباطه في القرون الأخيرة) وهو خطأ استدركه اليوم لأنني وقعت مؤخراً على الترجمة الفرنسية لكتاب الأدوار لصفتي الدين البغدادي في كتاب «الموسيقى العربية» للبارون درلانجي (باب الإيقاع).

فلقد فوجئت بأن ذلك الذي اكتشفته منذ عشر سنوات وسميته الثقيل وقدّرت أنه إيقاع شعري يرجع استنباطه إلى القرون الأخيرة اعتماداً على حضوره في شعر الموشحات الشرقية الثنائية، قلت فوجئت بأنه هو الذي كان مشاهير المفتين يستعملونه في الغناء منذ القرون الأولى لظهور الإسلام استعملوه في تلحين أغانيهم تحت اسم الثقيل الثاني. وهو معدود ضمن الأسماء التي كان يطلقها أبو الفرج في كتابه الأغاني على الإيقاعات التي كان المفتون يستعملونها في غنائهم آنذاك. وهو من الإيقاعات المشهورة التي حرص صفتي الدين على تدوينها في كتابه «الأدوار» مجسماً كالآتي :

تن تن تن تن تن تن تن

في دروتين ذواتي ستة عشر وقتاً ؛ وللقورة الواحدة ثمانية أوقات

تن تن تن تن

2 2 1 2 1
- 2 8

أو (تلك دم تلك دم تارك) كما وصفته في كتابي الأنف الذكر. وقد أبي صفتي الدين إلا أن يجسم الدورتين في دائرة واحدة على النمط الخليلي :



مشيراً بالدوائر إلى الصوت (ت) وبالنقط المفخمة إلى النون المتحركة والنقط المصغرة إلى النون الساكنة من (تن تن تن). وهو تجسيم يراعي الأوقات مفصولة عن بعضها كصنيع الخليل عندما اعتبر الحروف دون المقاطع اللفظية.

ذلك إيقاع الثقيل (كما سمّيته) أو الثقيل الثاني (كما سمّاه المثنون القدامي). وهو الإيقاع الذي يحتلّ في شعر الغناء المصري منزلة ممتازة دون جميع الإيقاعات الأخرى. وذلك لأنّه بالإضافة الى ارتفاع نسبة استعماله، وهو مستقلّ بنفسه، بشكل نقطة الإنطلاق لمعظم الإيقاعات الأخرى : (المذيل والرقل والكوست والمترادف والسابع والموفر والميزان والموشى والمستجع والمبسط والمقارب والمشاكل والمجانس) وإذا كان الأمر كذلك فإنّه يكون أكثر الحركة الإيقاعية تداولاً على الإطلاق في شعر أغاني أمّ كلثوم إذ يكون حضوره فيها بنسبة 74,6%.

هذا وجدير بالملاحظة أنّ الصدفّة شاءت أن أتفق مع القدماء حين سمّيته (الثقيل) وقد سمّوه (الثقيل الثاني). وهو حجة على صحّة نظرتي عندما أثبت في النظرية أنّ الإيقاع هو كمّيات وزن يثقل أو يخفّ قبل أن يكون كمّيات وقت يقصر أو يطول. وإلا لما اتفق الإحساس بالثقل بيني وبينهم رغم ما يفصل بيني وبينهم من الدهور والأحقاب. ولو ذهبنا الى البحث عن علّة اتفاق هذا الإحساس بالثقل في إيقاع الثقيل لوجدنا أنّها تكمن في خلوّ هذا الإيقاع من نواة الحفّة (٥٥) أو (٥٦) أي (تلك تلك). وهو حجة أخرى على انحراف مذهب الخليل في تسمية الطويل والمديد وما أشبه ذلك.

ب - وأمّا المصمودي الضعيف فقد عرفته إيقاعاً موسيقياً كثير الإستعمال يحتلّ منزلة مرموقة في الغناء الشرقي عموماً. وقد يكون وقع استنباطه منذ قرون عديدة. حتّى إذا كثّر استعماله في الموسيقى والغناء ترسّب شيئاً فشيئاً في طباع الشعراء عن طريق الأغاني والموشحات والأدوار حتّى امتلكوا ناصيته واستعملوه في شعر الغناء.

3 - وأمّا رجوعه الى إيقاع الموشحات الأندلسية فيدلّ عليه حضور المترادف الذي هو إيقاع شعريّ أندلسيّ، واعتماد مبادئ التطعيم والجمع والتلوين والتنميق التي هي من أهمّ الأسس التي يقوم عليها فنّ الموشحات من الناحية الإيقاعية.

أ - فأما المترادف فنجدّه في أكثر من موشّع مثلاً في (هل تستعاد) وفي (ما للموّل) وفي غيرهما. فوجوده في الموشحات الأندلسية حقيقة ثابتة

(هل تستعاد) (أيامنا بالخليج) (وليالينا)

(أم يستفاد) (من التسم الأريج) (مسك دارينا)

وهو الواقع في القسم الأوسط من البيت. و يقابله قول ببرم التونسي (فضلت أقول الزمان) في أغنية (غلبت اصالح في روعي) وقوله (صبيان عليّ جفاك) في أغنية (هجرتك). وإذن فإنّ المترادف إيقاع أندلسيّ قديم لم يستفده الغناء المصريّ إلا من الموشحات الأندلسية.

ب - وأمّا التطعيم فهو كالذي أدخل على الثقيل لإحداث المترادف باعتماد مبدأ القيمة المزيّدة

(من التسم (أريج) (أريج)
الثقيل القيمة المزيّدة
المترادف

و يقابله في شعر الغناء المصري :

(فضلت أقول الز) (زمان)
الثقيل القيمة المزيّدة
المترادف

وما صحّح على المترادف يصحّح على المذيل والرقل والسابع وما شابه ذلك

ج - وأمّا الجمع فهو استنباط الإيقاعات اعتماداً على مبدأ الجمع. و يتمثّل في ضمّ إيقاع الى آخر. وذلك كالذي نلاحظه في الموشى والبسط والمقارب وما أشبه ذلك وهو مذهب كان شائعاً عند أهل الأندلس كما في الموشّع (هل تستعاد).

(هل تستعاد) (أيامنا بالخليج) (وليالينا)
(أم يستفاد) (من التسم الأريج) (مسك دارينا)
الثقيل المترادف الخيب
29

(ولما أشوفك) (بروح مني الكلام وإنساه)
(من فرحة القلب) — (ب ساعة ما يلاقيك و يله)
٨ ١٤

الثقل التوخت الوافر

(أَحْبَنَ شَوْفَا) (أَحْبَنَ شَوْفَا)
(هَلْ تَسْتَعَاذُ) (تَعَاذُ هَلْ تَعُ)
الأصل القلوب

92

A هل تستعد	أيامنا بالخليج	وليالينا
أم يستعد	من التميم الأريج	ملك دارينا

93

B تفضل تميل على أغصانك بين الأثران
وكل من شاف ألوانك في بهالك احتار

أو في هذه الأغنية لأحمد رامي من المسجع المقلوب

C واسأل عتاك والقلب كان غضبان منك
واحمل هنك وأنا ألي طول بعدي ما هنك

أو في هذه الأغنية لبيرم التونسي من المسجع :

D يا قلبي آه الحب وراء أشجان وألم
واندم واتوب وعلى المكتوب ما يفيدش ندم

وجميع الفواصل في النماذج A و B و C و D هي فواصل مفتعلة لغرض التسميق لأنها لا تأتي في نهاية الدورة الإيقاعية كما هو الشأن في الصدور والاعجاز ولكنها تأتي متخللة بين العناصر الإيقاعية. والحجة على أنها فواصل مفتعلة هو الفصل بين (يا قلبي آه) وبين (الحب وراء) في النموذج D ولم يقع مثله في النموذجين B و C على حين أن (تفضل تميل على أغصانك) و(وأنا ألي طول بعدي ما هنك) و (يا قلبي آه الحب وراء) هي جميعا دورات إيقاعية متساوية كلها من إيقاع السابغ. هذا وما افتعال الفواصل في تلك النماذج كلها إلا كافتعالها في هذا الموشح الأندلسي.

أمسك فؤادي بالرفق إذا ابتكروا
إنسي أراه من الخفق سينفط
مستغلين فاعلن مستغفعلن فعلن

وكون هذا الموشح من إيقاع كلاسيكي هو البسيط يشكل لنا حجة دامغة على أن الفواصل التي تجزئ أبيات الأغاني المصرية كثيرا ما تكون ذات صبغة شكلية بحته لاعلاقة لها بحركة الإيقاع.

4- وأما رجوعه إلى حركة اللغة الدارجة المصرية فيدل على ذلك أمور كثيرة أهمها تقلص العنصر المقصور دون غيابه تماما. ومرجع ذلك إلى تقلص استعمال

المقطع المقصور في الدارجة المصرية والذي يرجع سببه إلى التحلل من مبدأ الإعراب وهو أمر مفهوم لأن الإعراب تحريك والتحلل منه تسكين كما في قولنا (أمل حياتي) الذي إن التزمنا فيه بمبدأ الإعراب توالت فيه أربعة مقصورة وإن تحللنا منه تحول مقطعان مقصوران منه مقطعا ممدودا وبقي مقطعان مقصوران فقط. وقلت «دون غيابه» تماما إشارة إلى لطجات عامة أخرى فقد منها المقطع المقصور تماما كالذي حصل في الدارجة التونسية مثلا.

تقلص نواة الخفة أو غيابها

لقد كان لنواة الخفة (س) أو (ع) أي (تلك تلك) منزلة مرموقة في إيقاع الشعر العربي الفصيح حتى لقد كان حضورها فيه شيئا متأكدا مرة أو مرتين أو ثلاثا حسب حجم الإيقاع. وكان ذلك لسببين :

- أولهما الالتزام بمبدأ الإعراب كما أشرنا منذ قليل لأنه يوفر الظروف الملائمة لظهور المقاطع المقصورة فتكثر في التأليف اللفظي حتى لتجتمع مثنى وثلاث.

- والثاني أن اللغة القديمة كانت لغة الصنع والترحال فتكثر فيها الحركة فيكثر فيها استعمال الأفعال لأنها أدلة على الحركة وتكثر فيها المقاطع المقصورة لأنها أقدر على تجسيم الحركة التي تدور في المحيط والتي تتميز بالسرعة والخفة. وذلك على نقيض العمامة التي هي لغة الحضارة والاستقرار فلا جرم أن تقل فيها الحركة وتثقل. فيرتسم الشغل على صورة الإيقاع لأنه يتكايف في الشعر مع حركة اللغة المتكيفة بدورها مع الحركة التي تدور في المحيط.

وتبعاً لاختلاف الظروف النفسية الاجتماعية تقلصت نواة الخفة في إيقاع الشعر العامي إن لم تكن فقدت تماما.

- فأنما تقلصها فيظهر في الإيقاعات المأثورة عن التراث الفصيح كالديد والحبيب والتوخت الكامل والتوخت الوافر والتوخت المشابه والرجز. ونواة الخفة حاضرة في هذه الإيقاعات ولكن بقلّة بكثرة ما يدخل عليها من التسهيل جمعا واهتضاما.

- وأما غيابها فيظهر في جميع الإيقاعات الأخرى : الثقيل والمصمودي الصغير والمذبل والمرقل والموسط والمترادف والسابع والموقر والميران والموشى والمسجع والبسط

والمقارب والمشاكل والمجانس وليس من عجز الصدفة أن انطلق القدماء في تأليف إيقاعاتهم من إيقاع الحبيب الشتمل على نواة الحقة (أنظر الأهرام الإيقاعية) وانطلق شعراء الغناء المصري من إيقاع الثقليل الذي يخلو من تلك القوة، وليس لذلك من علة إلا انتصار نزع الثقل على نزع الحقة في ذلك الإيقاع.

وهنا لا يعدم العاقل استنتاجا يستنتجه يخص الموسيقى العربية التي ترتبط ارتباطا عضويا بالكلمة والشعر لتأليف قرء الغناء : إن الكلمة إذا كانت تتسلط بقوانينها على الإيقاع في الشعر حتى يخضع في حركته إلى سلطانها فإنها تتسلط كذلك على الأصوات الموسيقية في الغناء حتى تخضع في حركتها إلى سلطانها أيضا. وفي ذلك ما فيه من التعقيد والإرهاق للموسيقى والألحان ؛ إذ تظل منحصرة في حدود الحركة اللفظية تخدمها في عبودية مجحفة دون أن تطعم الحرية أو تذوق طعم الإنطلاق. فتبقى أبدا ترسفت في قيودها إما متعثرة في المسالك الوعرة أو متبعثرة في المسارب الموحشة محجرا عليها السيري في الدروب الرحبة والفجاج الواسعة. وإذا كان الأمر كذلك فإن الوجه أن تستقل الموسيقى بنفسها عن الشعر والغناء لتنتقل كالأنسام الحاملة في شواسع الفجاج بعيدا عن هجنة الطرب ومهانة القلم والإرتاق.

3) الإيقاع الشعري خارج تراث أم كلثوم :

هل من إيقاعات شعرية أخرى خارج تراث أم كلثوم ؟ الحقيقة أنني لا أستطيع أن أجيب إلا إجابة متقوصة لعدم توفر المادة لدي. ولكن ما أستطيع أن أثبتة هو أنني سمعت منذ أيام أغنية مصرية فإذا فيها إيقاعان خارجان عن الإيقاعات التي استخرجناها من أغاني أم كلثوم ! وهما الأقصاق والزمل الكلاسيكي وجدتها في هذه الأغنية الحديثة :

9 على وش القمبي / على صوت الطمبي / على كل الشجر
8 حا كتب لك / يا حبيبي
8 والحجة على أن هذا الزمل من الصنف الكلاسيكي هو أنه يجري مجرى الزمل المدرج

في الأقصاف :

(حا كتب لك) (ياحبيبي) (على وش ال) (على صوت ال) (على كل الش)
ومن هنا حسن التعقيب على الأقصاف بإيقاع الزمل. فكان القيمة المزيده

(٢٢٢) التي تضاف إلى الزمل لتأليف الأقصاف إنما جاءت لتصوير الإندفاع والحماس في تحميم الشوق والإسعاد لمواجهة بكل ما أمكن من الوسائل. فتميزت حركة الأقصاف بسبب تلك الزيادة بمعنى التيبس والإنقباض. حتى إذا انتهى معنى الإندفاع والحماس وتعقبه معنى الكتابة وما يصحبها من الحلاوة واللذة رفعت الزيادة وعاد الإيقاع رملا لتجسيم الانبساط والسعادة ولا يخفى ما بين الزمل ورقصة الفالس من قريب النسب. والفالس هي رقصة الإندهال والسعادة والوجد. ذلك فودج واحد. ومن يدري ؟ فقد توجد شاذج إيقاعية أخرى لم تدخل في عداد ما أحصيناه من الإيقاعات الشعرية في تراث أم كلثوم.

4) تطور الظاهرة الإيقاعية في شعر أغاني أم كلثوم

إنه ليس من اليسر أن نحدد المراحل التي مرت بها الظاهرة الإيقاعية في تطورها عبر خيابة كوكب الشرق سواء كان ذلك في الموسيقى أو في الشعر. ومن الأكيد أن هناك تفاعلا كبيرا يحصل بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى يقتضيه تلاهما في اجتماعهما على خدمة فن الغناء. ذلك أنه إذا كان الشعر حركة وكانت الموسيقى حركة ؛ وكان من المفروض أن تتماشى الحركتان في موكب واحد فإنه يكون من المفروض أيضا أن تتجاذب خطاهما وتقارب وأن تناسق وتطابق ما أمكن ذلك وسبحت به اللغة وتطوعت له طبائع الألحان.

ومعلوم أن التقارب بين الأشياء المختلفة لا يكون إلا بتنازل الأطراف المتعاملة عن بعض خصائصها، كما أنه ليس من الضروري أن تكون التنازلات بين تلك الأطراف بنفس المقدار وتقتضي طبيعة الأشياء أن يكون الضعيف أكثر استعدادا للتنازل والقوي أقل استعداد له. وهو أمر مفهوم ؛ وعليه تقوم قوانين الطبيعة ونواميس الحياة.

ولقد لاحظت من خلال ممارساتي القولية لإيقاع الشعر العربي حالات تنازلت فيها الموسيقى في حركتها لفائدة اللغة فكان إيقاع الشعر في الغناء غالبا متسلطا على الإيقاع الموسيقي وحالات أخرى تنازلت فيها اللغة في حركتها لفائدة الموسيقى فكان إيقاع الموسيقى في الغناء غالبا متسلطا على الإيقاع الشعري.

فأما الحالة الأولى التي تكون فيها حركة اللغة غالبية متسلطة على حركة الموسيقى في الموسيقى العربية التي ازدهرت في القرون الأولى لظهور الإسلام. فلقد كان الغناء

في تلك الفترة خاضعا في حركته الى حركة اللغة يتقيد بمبادئها فتقيد لا تسمع فيه وذلك لأسباب أهمها أن اللغة العربية كانت يومئذ في مركز القوة إذ كانت لغة الغالب الفاتح ولغة الدين والسياسة (القرآن والحديث والخطب السياسية) ولغة الحكم والإدارة ولغة الأدب والعلم وهي خاصة لغة المستهلك الذي يكافئ المقتن ومقدمهم بالعطايا والأموال. فكانت شروطه التي عليها عليهم مقابل ذلك ؟

- أولا : أن يخشوا له في لغته كما عرفها. فلا يجوز لهم إخضاعها الى عناصر أجنبية عنها كي لا يتعدّر عليه فهم ما يسمع

- ثانيا : أن يحترموا الدين والأخلاق الإسلامية ولو في الظاهر كي لا يتسببوا له في متاعب مع الرعية.

- ثالثا : أن يلتزموا باحترام العائلة المالكة لأن أي تحد لها هو تحد للسلطان ؛ والعائلة المالكة هي بنو أمية بن عبد مناف في عهد الأمويين و بنو هاشم بن عبد مناف في عهد العباسيين.

فلما أحس المنتج بهذا الضبط الذي لا متنفس له منه التزم باحترام الشروط التي أمليت عليه، وامتنع عن أن يتحرك إلا في حدود القوانين اللغوية المعترف بها. وذلك ما أردناه عندما قلنا إنه اللغة العربية في ذلك العهد كانت في مركز القوة. فنقدّر أن حركة الإيقاع الموسيقي في غناء ذلك العصر لم تكن تخفى في وقتها ووزنها حركة الإيقاع الشعري. فتتأرجح حركة العناصر الإيقاعية في ذلك الغناء بين مقادير :

أ - المقصور : و يساوي ذات الشيلة (وقت واحد)

ب - الممدود : و يساوي السوداء (وقتان)

ج - المأصم : و يساوي ذات الشيلة المنقوطة (وقت ونصف)

د - المضبوم : و يساوي ذات الشيلتين (نصف وقت)

ذلك مع اعتبار أن الزمن الأول الذي بالنسبة إليه تقاس كل الأثرية هو ذات الشيلة.

هذا والحجة على صحة ما ذهبنا الى تقريره من أن حركة اللغة هي التي كانت غالبية متسلطة في غناء ذلك العصر على حركة الموسيقى، قلت الحجة على ذلك هي

شهادة الملاحظ الذي يقول في البيان والتبيين «والعرب يمتاز غناؤها بأنها تقطع الأبحاث الموزونة على الأشعار الموزونة. والعجم تمطط الألفاظ فتبيض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن. فتصنع موزونا على غير موزون». ومعنى ذلك أن المقتن كانوا يتقيدون في حركة أبحاثهم بحركة الإيقاع الشعري لا يجيدون عنها قيد أنملة ؛ على خلاف الأعاجم الذين كانوا يحتاجون الى تمطيط الحركة اللغوية في غنائهم أو تقليصها لتتلاءم مع حركة الإيقاع الموسيقي.

وأما الحالة الثانية التي تكون فيها حركة الموسيقى غالبية متسلطة على حركة الشعر فكالموسيقى العربية في عصرنا وخاصة في هذه العقود الأخيرة من القرن. فلقد أصبح الغناء في هذه الفترة خاضعا في حركته الى حركة الموسيقى التي انحرفت عن الإيقاع وتقلدت مبدأ الميزان، ولو ذهبت الى أن نبحت عن علة ذلك لوجدنا أنها ترجع الى أن اللغة أصبحت في مركز الضعف ؛ فتنازلت لقائدة الموسيقى التي أصبحت في مركز القوة. وذلك بسبب الشقشقة الذي أصابنا والفزو الثقافي الذي جعل هدفه شعورنا القومي وتراثنا الثقافي والحضاري لعلنا نشك في قيمتنا الذاتية وننتكر لمقوماتنا الشخصية.

ولقد كان من نتائج هذه الحملة المضلة المغرضة أن أصبح الإنسان المصري يشعر بعقدة النقص ويستهن بكاسبه الثقافية والفنية حتى لقد صار يعتقد أن لغته وشعره وفته هي ما يجسم النخلة وأن الموسيقى الغربية هي ما يجسم الرقي والتقدم وبالتالي أنه لا عليه أن يستهن بتراثه فيتخلى عن ثروته الإيقاعية في الموسيقى ويستعبد عنها بالميزان الغربي.

وكيف لا يتنكر الجمهور مع سذاجته لتراثه الفني وعابرة الأدب والفن مع نباهتهم بيدون تحيزهم للموسيقى الغربية ! أولم يكن طه حسين يبدى خشوعه أمام تلك الموسيقى وكأنها هبطت من السماء بقدر ما يبدى استهائته بموسيقى محمد عبد الوهاب القديمة فيسميه «الفتي الشعبي» وكيف لا يكون محمد عبد الوهاب موضع استنقاص من قبل قومه وهو الذي استنقص نفسه بنفسه حين تنكر لفنّه وأظهر تعصبه للموسيقى الغربية إذ صرح بكلّ سذاجة «أريد أن نتعلم الموسيقى حسب أصولها الغربية». ولم يعلم أنه لا فرق بين أن يقول مقالته تلك وبين أن يقول : «أريد أن

نتعلم اللغة العربية حسب أصولها اللاتينية». فيقول ذلك بكل بساطة وهو لا يعلم أن بين يديه من وسائل التعبير الموسيقي ما ليس بيد الغربيين وأنه قد يكون أتى من آيات الإبداع الفني في أغانيه القديمة ما لم يأت به كبار الموسيقيين في بلاد الغرب لولا أنهم يتكلمون لغة الغالب وأنه يتكلم لغة المظلوم. وذلك ما أردته حين قلت إن الشعري أغاني أم كلثوم كان في مركز الضعف. فكان من الطبيعي أن يتخلى عن ثروته الإيقاعية تنازلاً منه لفائدة الميزان الموسيقي الذي هو في مركز القوة لا شيء إلا أنه هو ما زكاه الغربيون دون الحركة كلها ليكون الميزان الذي ينبغي اعتماده في التأليف الموسيقي الكلاسيكي.

من هذا المنطلق وفي هذا الاتجاه ينبغي أن تسير الأبحاث إذا أردنا أن نتعرف على تطور الظاهرة الإيقاعية في غناء أم كلثوم. فإما هي الأرضية التي درج فيها ذلك الغناء وما هو الإطار الذي تألق فيه وما هي المراحل التي تقلب في أطوارها حتى بلغ أقصى منتهاه؟ هذا وأريد أن أنبه منذ البداية أنني لن أتحدث عن تطور العنصر الموسيقي في ذلك الغناء. وذلك لسببين: أحدهما أن مثل هذا الحديث قد يخرج بنا عن موضوعنا والآخر أنني لا أؤمن أن أتورط في ميدان لا أحيط به إحاطة المختصين. ولذلك سأقصر حديثي على عنصر الإيقاع الشعري في ذلك الغناء.

لقد بدأت أم كلثوم حياتها الفنية في فترة كان فيها الغناء بجميع أنماطه خاضعاً لسلطان التقليد. وكانت الثقافة الموسيقية تقوم على حفظ الموشحات والقصائد والأدوار والسماعيات والبشارف والأناشيد الدينية والتي كانت تمتزج فيها العناصر العربية والشرقية والفارسية. فهي ثقافة عربية إسلامية شرقية. فلا جرم أن يحتل الإيقاع الشرقي فيها منزلة مرموقة. فإذا كانت تلك الموسيقى تنهج منهج الإيقاع، وكان شعر الأغاني (بجميع ألوانها) عربياً إيقاعياً، فإنه من المفروض أن يسير الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري في ذلك الغناء في خطى متقاربة متناسقة على نحو ما كان دارجاً عليه منذ القرون الوسطى.

كذلك كان الغناء في مصر في مطلع هذا القرن. ولكن بوادر التجديد لم تلبث أن بدأت تظهر في الأفق على يد سيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومن جرى مجراها. فأصابوا تارة وأخطأوا أطواراً رغم عبقرتهم لتقص معرفتهم بالقيم الحضارية الفنية

للأمة الإسلامية؛ الأمر الذي جعلهم ينهرون بأشكال الموسيقى العربية من سنفونيا وهرمونيا وغيرها إلى حد الذهول عن جواهر الموسيقى العربية من ميكاه وصبا وراست وبياتي وحجاز وكرد. وهذه هي المقومات الحقيقية للموسيقى لأنها هي المعادن الحرة التي منها تصنع الأساور والعقود والأكاليل والتيجان.

ولقد شاعت ظروف العصر أن يسير هؤلاء وأشباههم بخطى حثيثة في طريق التعزب حتى أقصي العود من الجوقة. يا للسخافة وانتصبت الفيتارة والأورف وغيرها وحتى بعض الآلات التحاسية. ولم يكد يسطع نجم يبلغ حدي وأحمد فؤاد حسن حتى أصبحت الأغنية المصرية عبارة عن حلبة سباق يتنافس فيها القوم في عرض ما عندهم من البراعة الفنية في العزف والتوزيع وتنويع الآلات وعرض الأزياء وغير ذلك من الأمور الشكلية. وأما اللحن نفسه فقد أصبح ينضح بالجفاف والتسطحية والابتذال، بعيداً وبعيداً جداً عن عمق الدلالة وقوة العبارة وكل ما ألفناه عند رياض السنباطي وزكريا أحمد وغيرها قبل الستينات، حتى لقد صارت الأغنية اليوم لا تستمد قيمتها من نفسها ولكن من اسم المغني الذي يغنيها والفرقة التي تشرف على أدائها خلافاً للأغنية الأصلية التي تكون قيمتها في نفسها بصرف النظر عن ظروف الأداء.

هذا الاتجاه الجديد للأغنية الحديثة حاد بالغناء العربي عن مساره الطبيعي وعن روحه الأصيل. فكان من نتائج ذلك أن انحرف اللحن عن مقامه وعن إيقاعه لينحصر في حدود الإمكانيات الصوتية للآلات الغربية. وكما انحرف اللحن عن إيقاعه فإن الشعر أيضاً بدأ يتجافى عن إيقاعه وهو أمر مفهوم لشدة الارتباط في الغناء بين حركة اللحن وحركة الشعر.

وليتضح التطور الحاصل في إيقاع الشعر في أغاني أم كلثوم يحسن بنا أن نقارن بين الإيقاعات التي استعملت في شعر أغانيها قبل (حب إيه) والتي استعملت بعدها. ولئن احسنا تلك الأغنية بالذات، فلأنها هي ما يجسم نقطة التحول في غناء أم كلثوم من اتجاه التجديد الواعي الإيجابي إلى التجديد اللاواعي السلبي. لقد كانت تلك الأغنية هي أول ما غنته أم كلثوم لعبد الوهاب محمد وبلغ حدي ثم فتح الباب بعدها لخبرها من الشعراء والملحنين. ذلك بعد أن أن كانت أم كلثوم قد عاشت فترة ليست بالقصيرة لا تغني إلا من شعر أحمد رامي وبيروم التونسي ومن تلحين رياض السنباطي

والشيخ زكريّا أحد. فكان فتحها معهم يميّز برصانة الأسلوب وفخامة التعبير وصفاء المقام وبراعة التصرف بما يشفق والقرار العربي الشرقي الأصيل. فيترافق المقام والإيقاع الشعري فيه في انسجام عجيب. حتى إذا انقضى عهدهم وجاءت (حب إيه) وخفقت ألوية بليغ خدي ومحمد عبد الوهاب تذبذب فنّ أم كلثوم وتبيّست شرايينه وغلبت عليه الشكلية فإذا هو على نحو ما كان عليه غيره من الثناء «المكيج» الذي تكذّس عليه الألوان والأصباغ لتكسوه ثوب وقار مصطنع. فكانت (حب إيه) كانت أول ضربة سدّت إلى آخر معقل من معقل الفنّ الغنائي العربي الأصيل في مصر. ثم تلاحت الصّريات بعدها حتى أصبحت أغنية أم كلثوم مثل أية بضاعة عادية لولا أنّ أم كلثوم كانت تنفخ فيها من روحها وتضفي عليها من عبقريتها ما يجعلها مميزة عن غيرها.

وكان أبرز ما أساء إلى أغاني أم كلثوم في هذه المرحلة الأخيرة من حياتها هو إقحام العديد من الآلات الغربية التي تسلّطت على المقام فأفقدته صفاءه وعلى الجملة الموسيقية فأفقدتها أخصّ خصائصها (الأراباسك والعمق والتصرف)؛ كما أجهزت على النص الشعري فزّقت إيقاعه وحصرته حركته في عدد محدود من الموازين بعد أن كان يتقلّب في عشرات الإيقاعات.

فإذا نحن تدبّرنا الأغاني التي وضعت قبل (حب إيه) وفحصنا ما استعمل فيها من الإيقاعات الشعرية وجدنا واحدا وعشرين إيقاعا. وإذا أحصينا ما استعمل بعدها لم نجد إلا تسعة فقط. وهو تدهور كبير أصاب الإيقاع الشعري بعد أحمد رامي وبيرم الثونسي ونقص فادح يستصعب تعويضه وتلافيه. أنظر الجدول الآتي ولاحظ ما وقع إتلافه من الإيقاعات بعد (حب إيه).

تطوّر استعمال الإيقاعات .

الإيقاع	قبل حب إيه		بعد حب إيه	
	الرتبة	نسبة الإستعمال	الرتبة	نسبة الإستعمال
السايق	1	21%	3	11,4%
الثقيل	2	13%	3	11,4%
المترادف	3	9,3%	-	0,0%
الوافر	4	8,2%	5	8,5%
المرفل	5	8%	-	0,0%
المشابه	6	6,7%	1	34,2%
الخبيب	7	8,2%	2	11,8%
الرجز	8	5,5%	6	2,8%
المستجع	9	4,8%	-	0,0%
الموشى	10	3,2%	-	0,0%
المذتل	11	3,1%	6	2,8%
الكامل	12	2,4%	6	2,8%
المصمودي	13	2,1%	-	0,0%
المقارب	14	1,5%	-	0,0%
المشاكل	15	1,3%	-	0,0%
المجانس	16	1,3%	-	0,0%
المبسط	17	0,8%	-	0,0%
المديد	18	0,3%	6	2,8%
الموسط	19	0,3%	-	0,0%
الموفر	20	0,3%	-	0,0%
الميزان	21	0,3%	-	0,0%
من 240 نموذجا		من 35 نموذجا		

وتفصيلنا الملاحظة أن 57% من الإيقاعات قد وقع تصنيفها بعد (حب إيه). وهي خسارة فادحة مني بها الفنّ الفئائي المصري المعاصر. ولوثقتنا البحث ولاحظنا مسار التطور من حيث الاستعمال لوجدنا أن اثنين فقط من الإيقاعات التي كتب لها البقاء سجلًا ازدهارا مرموقا ينسبى لها بمستقبل عظيم وهما التوخت المشابه والخبب. ولو تساءلنا عن سر ذلك لوجدناه كامنا في أن الخبيب هو ما يوافق الميزان الغربي 4/2 وأن التوخت المشابه هو ما يتلاءم مع الميزان الغربي 4/4 (و يكفي لتحقيق ذلك إضافة قيمة ذات شيلة عند التلحين إلى قيمة التوخت) ولم يقض بذلك إلا تسلط مبدأ الميزان في السلحين وغلبته على مبدأ الإيقاع. وهو من عرج حاسم في تاريخ الموسيقى العربية عاقبة والمصرية خاصة بدل على انتصار مبدأ الكمية في الفن على مبدأ الكيفية.

الفهرس

الصفحة	تقدمة
1	الإهداء
2	المقدمة
7	الأساس الكمي في الإيقاع الشعري للأغنية المصرية المعاصرة
14	العلاقة بين الحركة الإيقاعية والحركة اللفظية في شعر الفناء المصري
26	الإيقاعات ذات الأربعة أوقات
26	الخبب
32	الرجز
37	إيقاع التوخت
37	التوخت الكامل
38	التوخت الوافر
42	التوخت المشابه
48	الإيقاعات ذات 8 أوقات
48	الثقليل
54	المصمودي الصغير
56	المذيل
58	المرقل
61	الموسط

